中国曲艺志



ISBN 7－5076－0100－5
J·095 定 价：150元

中国曲艺志

江苏卷

中国曲艺志全国编辑委员会
《中国曲艺志·江苏卷》编辑委员会

中国ISBN中心

中国曲艺志·江苏卷
中国曲艺志编辑委员会
《中国曲艺志·江苏卷》编辑委员会
中国 ISBN 中心出版
新华书店北京发行所经销
北京通县华龙印刷厂印刷
开本:787×1092 毫米 1/16　印张:58.25　插页:12　字数:116.9 万字
1996 年 12 月北京第一版　1996 年 12 月北京第一次印刷
印数:1—2000 册
ISBN　7—5076—0100—5/J·095
定价：　150 元

中华人民共和国文化部
中华人民共和国国家民族事务委员会主办
中国曲艺家协会

本书经全国艺术科学规划领导小组批准
为国家艺术科研重点项目

中　国　曲　艺　志

主　编：罗　扬
副主编：王波云　周　良

中国曲艺志编辑部

主　　任：蔡源莉
副 主 任：吴文科
编　　辑：吴文科　蔡源莉
编　　务：叶　琳
特约审稿员：包澄絜　吴宗锡　沈祖安　张凌怡　郗潭封　武俊达
施振眉　黄在敏　蒋敬生

（按姓氏笔画为序排列）

本卷责任编辑：吴文科

中国曲艺志·江苏卷

主　　编：王　鸿

副 主 编：张棣华　夏　耘

《中国曲艺志·江苏卷》编辑部

主　　任：张棣华（兼）

副 主 任：夏　耘（兼）　朱国芳　夏玉才

编　　辑：马长山　王　澄　王幼颐　王染野　朱国芳　汤立一　孙玉亭
张棣华　张慕林　夏　耘　夏玉才　承宛若　赵呈美　韩　洪
鲁其贵（按姓氏笔画为序排列）

责任编辑：朱　禧

撰　稿　人

丁秀发　丁忠一　丁欣原　卜俊保　万忠礼　于道钦　马长山
马珍媛　王　鸿　王　渊　王　澄　王士祺　王小萍　王幼颐
王洪涤　王染野　王贵增　韦中权　韦明铧　计大为　邓贞兰
邓翔元　田玉兑　史丽美　史曼倩　成贻顺　曲永庆　毕甫台
朱一鸣　朱广智　朱允明　朱秋华　朱茂桐　朱国芳　朱祥生
朱锡桐　华　诚　许　琦　刘文玉　刘汉飞　刘连勋　刘建成
齐运增　汤乃安　汤立一　祁连庆　阮守天　孙　中　孙　杰
孙　惕　孙士勇　孙玉亭　苏少英　李　真　李子秋　李少麟
李石剑　李志宏　李时健　李宗远　李海涛　杨　珺　杨向春
杨作铭　杨春涛　杨植民　杨增荣　吴　钧　吴伟申　吴岫明
吴君言　吴建芬　吴铁铮　余韵霖　张　虹　张小沛　张作民
张祖桂　张国基　张建强　张继德　张棣华　张韵萍　张慕林
张慧侬　陈　平　陈学超　陈秋彤　陈新科　陈皖京　陈寅山
陈登琴　陈慰年　汪复昌　汪缵高　沈岳欣　沈韵秋　宋　杰

郁小庭　罗企曾　周　良　周天来　周玉峰　周希明　周桂林
郑良怀　承宛若　赵呈美　施汉如　施锐江　洪　玫　祝永昌
费　力　姚汝明　夏　耘　夏玉才　夏芦庆　顾维俊　钱西球
钱存萱　钱铁民　钱雪潮　钱惠荣　徐柏森　徐剑虹　徐福松
倪萍倩　倪淑英　高传香　高绪琳　唐志惠　唐宝荣　诸祖仁
陶必有　陶和之　桑毓喜　黄　河　黄俊章　梅法坤　野　烽
章希召　崔金兰　梁中华　葛　丰　蒋江南　蒋尧民　蒋柏莲
韩　京　韩　洪　雅　艺　傅菊蓉　焦鹏飞　舒　畅　鲁其贵
谢　枫　谢学礼　谢传山　路　行　熊纪虎　薛惠芳　潘　瑛
戴步章　戴洪桥　（以姓氏笔画为序排列）

供稿单位

《中国曲艺志·江苏卷·南京分卷》编辑室
镇江市曲艺志编辑室
常州市曲艺志编辑室
无锡市曲艺志编辑室
《中国曲艺志·江苏卷·苏州分卷》编辑室
扬州市曲艺志编辑室
南通市三套集成办公室
徐州市曲艺志编辑室
连云港市志书集成办公室
淮阴市曲艺志编辑室
《中国曲艺志·江苏卷·盐城分卷》编辑室

序　　言

罗　扬

《中国曲艺志》是我国十部民族文艺集成志书之一;这部志书的编纂出版,是我国文化界尤其是曲艺界的一桩盛事。

我国的曲艺,历史悠久,丰富多采。远在先秦,就有曲艺流传;唐宋时期,曲艺已渐趋繁盛。在长期的发展过程中,我国各民族各地区都创造了具有民族风格和地方特色的说唱艺术,涌现出众多的曲艺艺人和艺术家,积累了难以数计的书目、曲目,形成了异彩纷呈的艺术流派。曲艺来自人民,是人民大众的艺术,许多书目、曲目都反映了人民大众的生活,表达了人民大众的思想、感情、愿望和要求,其艺术形式亦为人民大众所喜闻乐见,无论是在农村、城镇,还是在牧区、林场、边疆和海岛,都拥有广大的听众,在人民文化生活中有着广泛而深远的影响。曲艺对我国文学、戏曲、音乐等姊妹艺术的发展,也有着重要的影响。自然,在封建社会和半封建半殖民地的旧社会,曲艺同戏曲等民族民间文艺一样,是不能登"大雅之堂"的,曲艺艺人的社会地位极为低下,曲艺的发展极为艰难。但是,由于曲艺始终保持着与人民大众的密切联系,深受人民大众的欢迎和爱护,依然不断地向前发展,显示出自己顽强的艺术生命力。

中华人民共和国成立后,我们的国家跨进人民当家做主的新时代,曲艺也随之进入蓬勃发展的新时期。在此之前,在"五四"新文化运动的影响下,曲艺就开始获得新的生机;在中国共产党领导的革命根据地,曲艺受到重视,曲艺改革取得显著的成绩,成为革命文艺的一个组成部分。中华人民共和国成立后,特别是中国共产党第十一届中央委员会第三次全体会议以来,在中国共产党和人民政府的领导下,广大曲艺工作者解放思想,振奋精神,坚持党的基本路线,坚持文艺为人民服务、为社会主义服务的方向和百花齐放、百家争鸣的方针,坚持"出人、出书、走正路",创作演出了许多表现新时代、新人物的好书目、好曲目,收集、整理出许多优秀的和比较优秀的传统作品,锻炼和培养了许多曲艺人才,为丰富人民的文化生活,提高人们的精神境界,促进社会主义物质文明和精神文明建设,做出积极的贡献,并取得不少宝贵的经验。我国的曲艺品种现已发展到四百种以上,曲艺工作者

达十余万人，曲艺的创作演出活动越来越活跃，曲艺在人民文化生活中的影响越来越大，曲艺将随着我国社会主义事业的发展而进入一个更加光辉的新阶段。

回顾过去，我们可以自豪地说，我国的曲艺，不愧为中华民族文化艺术的瑰宝；曲艺在我国人民文化生活中的确有着重要的地位和作用。要建设有中国特色的社会主义文化，就不能不认真地研究曲艺，就不能不积极地发展曲艺。任何轻视曲艺的想法和做法，都是不对的。同时，我们要清醒地看到，曲艺毕竟是过去的时代的产物，其中也的确有些消极落后的东西；在曲艺改革工作中也曾发生过一些偏差和失误。

中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会、中国曲艺家协会于一九八六年共同商定编纂出版《中国曲艺志》，并报请列为国家重点科研项目，主要目的就是要以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导，正确地记述我国曲艺的历史和现状，正确地反映中华人民共和国成立以来曲艺改革工作的显著成就和曲艺史、论研究的重要成果，以促进社会主义曲艺事业的繁荣和发展。

编纂出版《中国曲艺志》是一项带开创性的大工程。我们的有利条件很多：中国共产党和人民政府很重视这项工作，一方面在方针上给予指导，一方面在人力、物力、财力上给予保证；中华人民共和国成立以来曲艺工作取得的显著成就，为《中国曲艺志》的编纂工作打下良好的基础；曲艺界的同志们对这项工作非常关心和支持，从事志书编纂工作的同志表现出坚强的事业心和极大的热情，许多同志为使这部书早日问世，不辞辛劳，不计报酬，呕心沥血，忘我工作；文艺界和社会各界有关人士也给予积极支持。所有这些，都使我们提高了工作的勇气和前进的信心。同时，我们感到，编纂工作中的困难也很多。首先是史料、资料缺乏。由于旧社会不重视曲艺，在我国的艺文志和地方志中极难找到曲艺方面的记载；若干口头流传下来的东西，很少有人记录、整理出来，有些记录下来的材料，也难免讹误；中华人民共和国成立以后，有关部门曾经收集、记录、整理过一些曲艺资料，不幸的是，"文化大革命"中大都散失；有些老艺人相继去世，更增加了收集资料的困难。其次，是曲艺理论研究工作还相当薄弱，可利用的研究成果不是很多，编纂《中国曲艺志》又无前例可循，缺乏经验。第三，在人力和物质条件等方面也还存在着不少困难。总之，这部《中国曲艺志》的编纂出版工作，是在中国共产党和人民政府的领导下，大家同心协力、艰苦奋斗和积极探索的结果。

编纂出版《中国曲艺志》既然是一项带开创性的工作，客观上又存在着许多困难，加以我们的认识水平和编纂能力有限，这部志书难免有缺点和不足。我们热切希望，今后继续得到各方面的关心、指导和帮助，以便群策群力，使这部志书越修越好，并通过修志工作，把我国的社会主义曲艺事业不断推向前进！

凡　　例

一、本志的宗旨是，在马克思列宁主义、毛泽东思想指导下，坚持实事求是的原则，尽可能系统、翔实地记录和整理各地区、名民族曲艺历史与现状的有科学研究价值的资料，反映中华人民共和国成立以来曲艺改革的成就及其理论研究成果，以弘扬优秀的民族民间文化艺术，繁荣和发展社会主义曲艺事业，促进中外文化艺术交流。

一、本志按中华人民共和国现行的各省、自治区、直辖市立卷编纂。

一、本志时间上限，各卷按本地区曲艺发展的实际情况而定；下限一律至公元一九八五年底截止。

一、本志各卷统一按《〈中国曲艺志〉地方卷体例》的要求编写。分综述、图表、志略、传记四大部类，并按此顺序排列。

综述以历史时代为序，概括地记述本地区曲艺的历史和现状；

图表设本地区行政区划图、曲种分布图、大事年表、曲种表及其它有关图表；

志略包括曲种、曲（书）目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀及其它等，并以此顺序排列；

传记是为本地区曲艺活动中有成就、有影响的演员、音乐设计和伴奏人员、作家、教育家、理论家、活动家等人物立传。立传人物均按其主要从艺地区记述，以生年先后为序排列。凡本志所记时间下限以后去世者与尚在世者，均不在本志列传，其艺术活动及成就在有关部类中记载。

一、本志附录，撷收本地区与曲艺有关的政策、法令及其它的有关资料。

一、本志纪年，中华人民共和国成立前一律以朝代及其年号为先，夹注公元纪年；中华人民共和国成立后，用公元纪年。

一、本志志略部类中曲（书）目之排列，以其名称的笔划为序；传记部类人物排列以生年先后为序。

目　录

综　　述

综　述

江苏省位于中国东部沿海长江、淮河的下游，北纬三十度四十五分至三十五度七分，东经一百一十六度二十二分至一百二十一度五十五分之间。北界山东，西邻安徽，南与浙江、上海毗连，东临黄海，远接重洋。辖南京、徐州、苏州、无锡、常州、南通、镇江、连云港、淮阴、扬州和盐城等十一市及六十四县(市)。面积十点二六万平方公里，占全国总面积的百分之一点零六。人口1985年末为六千二百一十三万人，占我国当年十点四六亿人口的百分之五点九，在全国各省(区)中少于四川、河南和山东，排第四位。平均人口密度每平方公里达六百零六人，为全国平均密度的五点七倍，居各省(区)之首。省会南京。

江苏是《禹贡》所谓九州中徐州、扬州的一部分。春秋时分属吴、楚；战国时为越、楚、齐诸国所有；秦代属九江、会稽、鄣郯、泗水、东海诸郡；汉代则属徐、扬等刺史部，其后孙吴、东晋、宋、齐、梁、陈均在此建都；至唐代属河南、淮南和江南诸道；宋改唐制，为江南东路，两浙路和淮南东路一部分；元时苏北属河南行省，苏南属江浙行省；明代属南直隶；清代初年为江南省一部分。康熙六年(1667)江南省划分为江苏、安徽两省。"江苏"取江宁、苏州两府首字而得名。咸丰三年(1853)至同治三年(1864)，太平天国建都天京(今南京)；公元一九一二年元旦，孙中山在南京建立中华民国。民国十六年(1927)至二十六年(1937)为首都，民国二十六年十一月，江苏苏南及苏北部分地区被日本侵略军占领，国民政府西迁四川重庆。民国二十九年3月至民国三十四年8月，汪精卫在南京成立伪国民政府。在这期间，中国共产党领导的中国国民革命军新编第四军(简称"新四军")于1941年1月在苏北盐城重建军部。抗日战争胜利后，苏皖边区政府在淮阴成立。民国三十五年(1946)5月，国民政府还都南京，直至民国三十八年(1949)4月。中华人民共和国成立时，设苏南、苏北两行政公署，南京市直辖于华东军政委员会。1953年1月，苏南、苏北行政公署合并，建江苏省，改南京为省会。

江苏气候温和，水陆交通发达，经济繁荣，城市和市镇密集，人文荟萃，名胜古迹繁多，历来为人所吟诵。反映这种经济基础的地域文化，很早就在民间产生并流传。从东汉末年

起，北方人民为避战乱，多次相率南渡。明代朱元璋定鼎南京后，又大规模移民，使得方言复杂纷繁，各种文化习俗多姿多彩。由此，江苏境内从南向北，逐渐形成吴方言、江淮方言和北方方言三个方言区，对江苏地方曲艺品种之形成，产生了直接影响。

古代江苏曲艺的踪迹

江苏曲艺的历史源远流长，但很少文字记载，可资据考的史料比较缺乏，扬州等地虽有出土的文物，有专家认为是说唱俑，但可确考的史料，出现在汉代之后。

汉以后，东吴、东晋、宋、齐、梁、陈相继在建康（今南京）建都，史称“六朝”。当时南京处于荆楚、吴越中间，文化、风俗相互渗透，兼容并包。随着中原人物的大量东徙，汉族中原地区的先进文化与南方文化融合，形成了历史上的“六朝文化”。与曲艺有关的形式有“鼓吹曲”、“吴声歌曲”和“讲经”等。

鼓吹曲之一“短箫铙歌”，《晋书·乐》说它“多序战阵之事”。孙权在南京称帝时，有曲辞作者韦昭，作了十二支曲，为孙权歌功颂德。内容分别为：孙坚起兵、董卓作乱、权承父志、周瑜破曹、孙权礼贤、破曹于皖、权擒关羽、吴蜀修好、四方来归、顺应天命、道化至盛、天下喜乐。前八支曲为“述功德”，后四支曲歌颂称帝。都按不同的曲牌歌唱。孙权时有人据“十二支曲”各自的内容，将原曲牌名称改新名。如把原来的〔巫山高〕改为〔关背德〕，以表现擒获关羽的内容；把〔战城南〕改为〔克皖城〕，以叙述攻破曹操于皖城的经过；把〔芳树〕更名为〔承天命〕，用来歌唱孙吴称帝等等。后不断有人以曲词内容而改曲牌名称，但十二支曲联缀歌唱，围绕一个中心叙事、抒情的形式未变。

吴声歌曲，“清商曲辞”之一。产生于以建康为中心的江南地区。此种歌曲，多为五言四句，清词俊语，充满了宛丽情调。和“荆楚西曲”都进入乐府，被之管弦，并且普遍流行起来。其代表作有《子夜歌》、《读曲歌》、《华山畿》、《懊侬歌》等。《子夜歌》共四十二首，相传是晋女子子夜所作，故名。是一个女子因婚配不成而发出的怨恨之词。她刚刚认识情郎时，盼望的是两心如一，结成良缘，谁料劳燕分飞，未成匹配。歌曲借用双关谐音的修辞手段，委婉地表达了对负情郎的责备。《华山畿》第一首“华山畿！君既为侬死，独生为谁施？欢若见怜时，棺木为侬开！”梁代天监十一年(512)，武帝萧衍制《江南弄》七曲传唱，此时“吴声歌曲”由单曲发展成组曲歌唱形式。郑振铎《中国俗文学史·六朝的民歌》中称它成为江苏南部吴语地区有特色的“不假丝竹，而出口脱心自然成妙音”的民间歌唱伎艺。一时之间，“王侯将相，歌伎填室，鸿商富贾，舞女成群，竞相夸大，互有争夺”（裴子野《宋略》）。之后，由“不假丝竹”发展成乐器伴奏，《南史·王俭传》有这样的记载：“褚彦回弹琵琶，王僧

庋、柳世隆弹琴，沈子文歌‘子夜来’。”

讲经，发展至六朝已有俗讲，内容越出佛经。除专业的僧人“唱导”外，还有“俗家”的“唱导”者。《高僧传》记述有个僧人慧重，未出家前就是个“唱导”者，他“姓闵，鲁国人，侨居金陵早怀信悟，有志从道。每率众斋会，常自为唱导。大明六年(462)出家，于是专业唱说。”

六朝时期佛教兴盛，江南寺庙众多，但记载讲经和俗讲活动的资料不多见。入唐以后，江苏得隋炀帝开凿运河之利，构成了全省四通八达的水上交通网络，结合长江航道，出现了淮安、扬州、南京、镇江、苏州等人文荟萃、经济繁荣的都会。

江苏的俗讲，晚唐时期已从寺院走上街头，有了以此谋生的男女艺人。孟棨《本事诗》中记，敬宗宝历元年(825)白居易出任苏州刺史，诗人张祜去拜访他，两人谈及《目莲变》。

唐代江苏的俗赋，分“俚曲”和“词文”两类。

俚曲是在六朝时“吴声歌曲”基础上发展形成的民间小曲。现可见到的江南俚曲有收于《敦煌零拾》的后唐天成二年(927)的三首：《叹五更》、《天下传孝十二时》和《禅门十二时》。其内容均为“劝孝”、“劝善”，体式为“五更转”和“十二时”。

词文，即“词话”，简称“词”，为叙事歌曲。从敦煌文库中发现的根据《史记・季布列传》改编传唱的《季布骂阵词文》，是以江苏人物刘邦、项羽和江苏地区徐州一带的历史事实为背景的。全篇为七字句韵文，六百四十句，一韵到底。最后一句为“莫道词人唱不真”，表明当时确有词人传唱。

宋代江苏的曲艺，有资料可查的，大致有：

常卖。流行于苏州，为一种以模仿生意人叫卖声为曲调的，以说为主的伎艺。宋赵彦卫《云麓漫钞》卷七记：“吴中常卖人，方言以细微物博易于乡市中自唱，曰常卖。”北宋“六贼”之一的权臣朱勔(苏州人)的父亲朱冲即为常卖艺人。

鼓子词。流行于南京，是一种以鼓为节拍的民间说唱伎艺。其体裁为说唱结合，唱词以〔商调〕若干首组成，重复演唱多遍，用来叙事、写景。据《秦淮古今大观》记，当时南京说唱鼓子词的有两种人：一种是娼优，在街市勾栏里表演，一种是街头艺人，于茶楼酒肆说唱。

合生。流行于江苏南部地区。为一种以谈说为主，间或夹唱的伎艺。当时有两种形式：一为女艺人在士大夫阶层席间应命“指物题咏”。宋洪迈《夷坚志》“合生诗词”条载：“江浙间路歧伶女，有慧黠知文墨，能于席上指物题咏，应命辄成者，谓之合生；其滑稽含玩讽者，谓之乔合生。盖京都遗风也。”一为瓦舍中伎艺人的“唱题目”，类似“酒令”，内容十分广泛。

陶真。一作“淘真”。何谓“陶真”，说法不一。或说以敲击陶器之甑为伴奏而取名“陶甑”。其说唱内容和形式，从明代江宁人秦淮墨客(纪振伦)辑的《陶真选粹・乐府红珊集》可知，曲目都为前代“传奇”，七字句韵文。

杂剧。亦流行至南京。宋代杂剧中有歌舞、滑稽、杂技、戏剧和曲艺等多种因素。

元代江苏曲艺的主要形式有：

散曲。以民歌、小曲连缀演唱，相对戏曲而言，亦称“清曲”。演唱时无动作、道白，只是歌唱，故又称清唱。唱时用弦索、笙笛、鼓板伴奏。代表性曲目有《高祖还乡》等。

词话。亦称“词话小说”。由宋代北方盛行的烟粉、灵怪、传奇、公案等统称为“小说”的说唱形式发展而成。和“小说”相比，在篇幅上由短篇发展为长篇；题材由一人一事的故事进展到“讲史”范围；文体上把一部分散说的讲史韵文化，又把讲唱的小说散文化，其唱词由于词话已经不能歌唱而改用通俗诗赞。这种体裁，当时颇为流行，成为“小说”之一家。元末江苏兴化施耐庵的章回小说《水浒传》，最初即为词话本，艺人可据此弹唱。明代徐渭的《徐文长佚稿》卷四《吕布宅诗序》记：“始村瞎子习极俚小说，本《三国志》，与今《水浒传》一辙，为弹唱词话耳。”另一对江苏后世各曲种的书（曲）目《五代残唐》等深有影响的词话是佚名的《金统残唐记》。“金统”是黄巢起义后的年号。钱希言《桐薪》卷三谓：“《金统残唐记》载黄巢事甚详，而中间极夸李存孝之勇，复其冤。为此书者，全为存孝而作也。后来词话，悉俑于此。”明正德帝巡游江南时，也曾索看此书。但元代统治者对于词话采取“严禁”态度，《刑志法》认为“诸民间子弟，不务正业、辄于城市坊镇，演唱词话，教习杂戏，聚众谣谑”，因而规定，“妄撰词曲，诬人以犯上恶言者处死”，“乱制词曲为讥议者流（放）”。这些严刑峻法，阻滞了词话的发展。

平话。即后来的说书，或称“评话”。从清光绪年间由常熟张大令敦伯家发现的元刊话本《新编五代史平话》及明初《永乐大典》中所收古本《西游记》残文《魏徵梦斩泾河龙》等，可知当时平话不仅在民间广为流传，且为文人编写长篇小说提供了蓝本。

明代的江苏曲艺

元代至正十六年（1356），农民起义军首领朱元璋攻占集庆路，改集庆路为应天府。洪武元年（1368）即皇帝位，国号明，暂以应天府为都城，曾因欲迁都开封府遂称开封为北京，称应天府为南京。南京之名始于此。洪武十一年（1378）开封府罢称北京，改南京为京师。直至成祖永乐十八年（1420）迁都燕京（今北京），复诏改京师为南京，并以南京为留都。至此，明代在南京定都五十二年。

明王朝为巩固其统治，开国之初，即采取均平徭役，移民屯田，减征赋税，扶植工商等措施，鼓励农民增加生产，并从洪武十三年（1380）起，迁移富户、手工业匠户、脚夫等以填实京师。因而南京及苏州等城市手工业者和手工业场坊大量出现，城市人口迅速增加，新兴的手工业集镇遍布于长江、运河两岸。此时，江苏的民间艺人队伍不断扩大，除在城市活

动外，还向农村发展。

明代前期的统治者采取“禁”和“倡”并举的措施。《御制大明律》规定：“凡乐人搬做杂剧戏文，不许妆扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤神像。违者杖一百；官民之家，容令妆扮者与同罪。其神仙道扮，及义夫节妇，孝子顺孙，劝人为善者，不在禁限。”至永乐九年(1411)，《国初榜文》不仅重申这一禁令，还对“非律所该载”的词曲，“出榜后限他五日，都要干净，将赴官烧毁了。敢有收藏的，全家杀了！”另一方面，朱元璋认为民间说唱伎艺可用于教化，“以声音感人，且俚俗之言易入耳”，所以“亲王之国，必以词曲一千七百本赐之”。成祖即位后，命解缙等在南京费时六年，修成《永乐大典》，收入大量平话话本。这些话本，“皆优人以前代轶事，敷衍成文而口说之”。对民间乐户，由教坊司统一管理，“缙绅宴集，用以承值”。平时，则不容许演唱，只有到每年元宵佳节，才由官府出面举办活动，如在秦淮河放春灯烟火，其时河中穿梭往来演唱民间小曲的船只，沿着两岸河房的十里珠帘，笙歌达旦。

明代中叶，江苏的社会经济结构起了很大变化：长江三角洲地区植棉、蚕桑迅速发展，南京、苏州等地已有“万户机声”、“衣被天下”之誉；自永乐三年(1405)至宣德五年(1430)郑和率船队七下西洋后，对江苏的手工业生产、商业贸易活动以及科学文化的发展都产生了积极影响。随着城市经济的发展，作为工商业聚落的市镇经济更趋繁荣。城市和集镇人口的集中，给曲艺的发展创造了条件。正德以后的一百多年时间内，各种曲艺形式大量发展。

明代江苏的评话承袭元代“讲史”传统，在城乡得以普遍流传。嘉靖时苏州文士文征明等“暇日喜听说《宋江》，先讲摊头半日”(钱希言《戏暇》)；万历时吴县县令袁宏道游无锡，听朱叟说《水浒》，认为朱叟说书“与俗说绝异，听之令人脾健”，并赋诗称赞其表演艺术为“舌战”(袁中郎《解脱集》)。同时期，太仓王世贞“家有斯养名胡忠者，善说平话”。说时已有代言体，“忠每说明皇、宋太祖，我朝武宗，辄自称朕、称寡人，称人曰卿等”(《花当阁丛谈》)。还有松江莫后光为知名业余说评话的人。

万历以后，出现了大说书家柳敬亭。柳敬亭生于泰州，后至江南，得松江莫后光指点，渐获好评。柳敬亭在苏州、杭州等地浪迹半生后，来到南京。其说书艺术，吴伟业于《柳敬亭传》中称“所到座中皆惊”；张岱《陶庵梦忆》记“其描写刻画，微入毫发，然又找截干净，并不唠叨”。因而“华堂旅会，闲亭独坐，争延之使奏其技”(吴伟业《柳敬亭传》)。侨居于金陵的吴桥范司马、桐城何相国亦引柳为座上客。柳敬亭以其艺术成就和特殊的社会地位，被后世评话艺人尊为始祖。是时，在南京说评话与柳敬亭齐名的还有韩圭湖、孔云宵，姑苏的吴逸，广陵的张樵、陈思等。

评话的普及，推动了话本的收集、整理、改编以至集撰，与拟话本和小说的改编和创作。除施耐庵的《水浒传》外，还有钟山逸叟(南京许仲琳)编辑的《封神演义》、淮安吴承恩

撰写的《西游记》，吴县冯梦龙编的《新列国志》和增补的《三遂平妖传》。冯梦龙还根据宋元话本，创作并编辑了《喻世明言》、《警世通言》、《醒世恒言》三部话本集，总称“三言”。他在《喻世明言》序言中强调话本的作用：“大抵唐人选言，入于文心；宋人通俗，谐于里耳，天下之文心少而俚耳多。”“说话人当场描写”，“虽日诵《孝经》、《论语》，其感人未必如是之捷而深也。”“三言”中若干篇章广为同期及后世之曲艺艺人搬演。如《醒世恒言》中《赫大卿遗恨鸳鸯缘》，《警世通言》中《三现身龙图断案》、《李谪仙醉草吓蛮书》、《唐解元一笑姻缘》、《杜十娘怒沉百宝箱》、《卖油郎独占花魁女》等，都为后世琴书、弹词、清曲等曲种移植改编。

在评话趋向普及的同时，又说又唱的“弹词”在南京和吴语地区日渐兴起。早期的弹词艺人多为盲人，故弹词曾称“瞽词”。姜南《蓉塘诗话》记载：“世之瞽者或男或女，有学弹琵琶，演说古今小说，以觅衣食。北方最多，京师特盛，南京、杭州亦有之。”万历年间，松江董其昌鱼肉乡民，强抢陆兆芳使女绿英作妾。陆兆芳脸黑，董其昌号思白。时人因而作《黑白传》加以讽刺。有苏州说书者钱二，到处说唱此故事。长洲（今苏州）文秉荪符《定陵纪略》则载：“又有范某者，其昌姻也。将此事演为词曲，被之弦管丝索，以授瞽者，令合城歌之。”在江苏直接称“弹词”的，是明末常熟丐户草头娘。佚名《三风十愆记》记载，草头娘“更熟《二十一史》，精弹词”。有人疑常熟丐户草头娘的“二十一史”即杨慎的《江东二十一史弹词》，但这些作品均未流传。

明代俗曲在江苏的城市广为流传，成为群众性的娱乐活动之一。当时的南京，不仅有数量可观的职业民间艺人，青楼妓女也以演唱俗曲为能事。明王叔承《金陵艳曲》写道：“绿江天作堑，翠岭石为城。柳暗黄金坞，花明白玉京。春风十万户，户户有啼莺。”明张岱《陶庵梦忆·秦淮河房》对此也作了描绘：“年年端午，京城士女填溢，竞看灯船。好事者集小篷船百十艇，篷上挂羊角灯如联珠，船首尾相衔，有连至十余艇者”。“舟中散钹星铙，宴歌弦管，腾腾如沸。士女凭栏轰笑，声光凌乱，耳目不能自主。午夜，曲倦灯残，星星自散。”张岱还记述了苏州虎丘、扬州清明的唱曲盛况。虎丘中秋之夜，“土著流寓，士夫眷属，女乐声伎，曲中名妓戏婆，民间少妇好女，崽子娈童及游冶恶少，清客帮闲，傒僮走空之辈，无不鳞集”（《虎丘中秋夜》）。扬州清明日，“四方流寓及徽商西贾，曲中名妓，一切好事之徒，无不咸集”（《扬州清明》）。

在这期间，产生于北方的〔寄生草〕、〔哭皇天〕、〔打枣竿〕和流行于湖广的〔罗江怨〕等曲调通过大运河和长江的船歌，相继流入江苏，沈德符《万历野获编》“时尚小令”条记述：嘉（靖）隆（庆）间，兴各种地方曲调，“自两淮以至江南，渐与词曲相远。”又说：“比年以来，又有〔打枣竿〕、〔挂枝儿〕二曲，其腔调约略相似，则不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之，以至刊本成帙，举世传诵，沁人心腑。”对此类民间俗曲，沈德符认为“不过写淫蝶情态，略具抑扬而已”。但寓居南京的凌濛初却与之相左，他认为“今之时行曲，求一语如唱本〔山坡羊〕、〔刮地风〕、〔打枣竿〕、〔吴歌〕等中一妙句，所必无也”。

俗曲的流行，使许多文人学士不仅重视传统民歌，而且开始正视当时的民歌和时调小曲。冯梦龙选编了《挂枝儿》、《山歌》两个专集。《挂枝儿》因经过冯氏润色，又称"冯氏挂枝儿，在当时是传遍天下的"（郑振铎《中国俗文学史》）。《山歌》是收集的"吴歌"，除了"四句头"之类还收了有"白"和"唱"的长篇，内容也从单纯的抒情发展为有情节和人物。《山歌》十卷，于二十世纪二十年代于上海发现，郑振铎于《中国俗文学史·明代的民歌》中评介说："以吴地的方言，写儿女的私情，其成就极为伟大，这是吴语文学的最大发现，也是我们文学史里很难得的好文章。"

这一时期江苏刻书业的发达，对曲本的传播又起了催化作用。当时沿江的苏州、昆山、常熟、无锡、江阴、常州、扬州、南京等地书坊遍布，南京和苏州成为全国刻书业的中心。至明末，苏州民间书坊有四十余家，"书肆之胜，比于京师（南京）"，南京著名的书坊有十余家，都以刻印杂剧、传奇、小说相标榜。后世作为弹词、评话、苏滩、宣卷等曲种的话本如《何文秀》、《西厢记》、《白蛇记》、《三国演义》、《封神演义》、《西游记》、《水浒传》、《蔡伯喈》、《鱼跃记》、《目莲救母》、《观音鱼篮记》等，此时均大量刊刻印行。

清代的江苏曲艺

清王朝建立后，经康熙、雍正两朝整治，江苏手工业生产已超越明代，南京、苏州成为全国织造中心。漕运、盐运的恢复和发展，构成了以扬州为枢纽的长江、淮河、黄河、大运河"三横一纵"的黄金水域，扬州交通发达，商贾云集，和苏州同时成为戏曲中心。乾隆帝六次南巡，两淮盐务不仅"例蓄花雅两部，以备演唱"，另有"秋千舞伎，侲童鲍老，百戏㵘流"。清咸丰三年(1853)太平天国定都南京后，曾利用曲艺宣传太平天国的主张。太平军攻下南京时，东王杨秀清亲自"赋诗章以奖之"。诗名《果然忠勇》，唱道："我们弟妹果然忠，胜比常山赵子龙。起义破关千百万，直到天京最英雄。"人民群众亦以歌唱来赞颂太平军。如："又敲锣，又打鼓，敲锣打鼓迎忠王，忠王来了不纳税，忠王来了不交粮。""青竹竿，白竹台，欢迎忠王到苏州来，杀脱张和两强盗，我伲农民把头抬。"据出生于清光绪年间的南京云锦老艺人张元发讲述，他听父亲讲起，太平天国定鼎天京后，曾目睹在追悼阵亡将士的盂兰会上演唱"白局"，据说六合"神书"艺人曾于山坡上敲锣打鼓唱神书，以吸引清军注意力，掩护太平军攻打六合城，立下了战功。太平天国期间，南京的"神书"活动，不仅没有受到查禁，反而受到了鼓励和支持。

扬州评话见诸记载始自康熙年间费轩的《扬州梦香词》介绍了当时评话的演出形式与书目。至雍正末年，发展至"书词到处说《隋唐》，好汉英雄各一方"，并有诸葛花园、疏理道、

弥陀寺巷、斗鸡场等书场。到乾隆时期，拥有雄厚经济实力的盐商，蓄养家班，许多地方戏曲和各种说唱伎艺云集扬州。戏曲的竞争给评话艺人创造了借鉴的时机，使扬州评话在书目内容和表演艺术方面都得到了充实和提高。出现了吴天绪、徐广如、王德山、浦琳、邹必显等一批"郡中称绝技"的名家；《三国》、《水浒》、《东汉》、《清风闸》、《飞跎传》等"独步一时"的书目，以及王景山、陈天恭等诸多后起之秀。另有张破头和谢寿子，本是戏曲演员，改业评话后，把戏曲的表演技巧融合于评话艺术之中。叶霜林秀才从艺，阮元《淮海英灵集》说他"善柳敬亭口技，每一谈古人遗事，座客辄郗歔感泣"。戏曲艺人和文人的参与，对完善扬州评话的表演技巧和增强话本的文学性都起了促进作用。其中书目《清风闸》、《飞跎传》由当时扬州评话艺人浦琳、邹必显独创，他们不以演义小说为底本，直接取材于当时社会生活，用扬州土语敷说，折射出底层社会各种小人物和官场百态。此时扬州城内的书场，普及到"各门街巷皆有之"。

咸丰、同治年间，扬州成为太平天国的前哨阵地，富商纷纷东迁至泰州、东台一带，评话艺人亦随之前去谋生。客观上扩大了评话艺人的流动地区。活动区域的扩大，反过来促使艺人的增加。说演同一书目的艺人增多，迫使艺人在表演艺术上创造革新，新书目也不断增加，并出现了不同的风格和流派。不同的名家，逐步形成了不同的传承系统。代表人物有说《平妖传》和《岳传》的金国灿，说《清风闸》的龚午亭，说《水浒》的邓光斗和宋承章，说《三国》的李国辉和蓝玉春等。

扬州弹词旧称"弦词"。《扬州画舫录》卷十一记载，乾隆时"王炳文，小名天麻子，兼工弦词，善相法，为高相国门客"，"人参客王建明瞽后，工弦词，成名师，顾翰章次之。"另有"高晋公《五美图》"、"房山年《玉蜻蜓》"。董伟业《扬州竹枝词》提到"顾汉章书听不厌，《玉蜻蜓记》说尼姑"。此顾汉章，有研究者认为即是顾翰章。至道光时，有位自幼爱好歌吹说唱、工琵琶的张敬轩，变扬州弹词单档演出为双档演出，是为后世"张家弹词"之始祖。

苏州弹词的较早记述见康熙六十一年(1722)昆山章法《苏州竹枝词》，有"弹动丝弦拍动木，霎时跻满说书场"之句，并对"说书"作注："吴人称弹词亦曰说书。"但说的什么书，未见著录。至乾隆中叶，始见吴音弹词刻本如《大双蝴蝶》、《白蛇传》等，并有了知名艺人。据传，乾隆南巡，驻跸苏州，曾召弹词艺人王周士御前弹唱。嘉庆时，从艺人员大增，出现了著名的评弹"前四家"，其名姓说法不一，通常指陈遇乾、姚豫章、俞秀山和陆瑞廷。

据记载，早期弹词的演出有不少是女艺人，也有男女合演。后来，女说书曾遭到"光裕公所"的多方反对。

同治、光绪年间，苏州评弹有所谓"后四家"，其中除姚士章为评话艺人外，弹词艺人三家为马如飞、赵湘舟和王石泉。马如飞创造了以吟诵为特色的〔马调〕，王石泉将〔马调〕与俞秀山创造的〔俞调〕糅合，创造了"忽俞忽马殊无准"的〔自来调〕并风靡书坛。在表演上，模仿昆曲，进而京剧，丰富了"起角色"的技巧，在文学底本的创作方面，经诸名家的创造，

完善了叙述体和代言体相结合而以叙述体为主的文学形式，出现了《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《三笑》、《白蛇传》等一批为苏州弹词艺人世代相传的书目。这些书目经历代艺人的发展丰富，细节越说越多，内容越说越丰富。

与苏州弹词媲美的苏州评话，于清初亦发展成熟。苏州人李玉，于清初传奇《清忠谱》第二折《书闹》中，有描写李海泉在玄妙观说评话《岳传》的情节。乾隆年间清凉道人《听雨轩笔记》有"见有说《三国演义》葭萌关桓侯战马超"的记述。但都未说明是用何种方言。演变为完全用苏州话说的时间，尚无确考。

苏州评话自嘉庆年间起，趋于鼎盛，在流传过程中人才辈出。著名的有嘉庆时说《隋唐》的季武功、说《金枪传》的金洪亮；道光年间有说《岳传》的姜如山、说《济公传》的张松亭，说《三国》的陈汉章；咸丰年间有说《五虎平西》的张树庭；同治年间有说《英烈传》的林汉扬等，皆自成系脉，各有传人。

明末清初，南京评话形成。

清代钱泳《履园丛话》记载："在江宁则秦淮河上，在苏州则虎丘山塘，在扬州则天宁寺外之平山堂，画船箫鼓，殆无虚日，妓之工于一艺者，如琵琶、鼓板、昆曲、小调……流连竟日，传播一时，才子佳人，芳声共著。"郑板桥于《扬州》一诗中记："画舫乘春破晓烟，满城丝管拂榆钱。千家养女先教曲，十里栽花算种田。"小曲的流行引起了文士的注目。乾隆初年苏州书肆王君甫刻印了《丝弦小曲》，录有《咏四季》、《十二月》等各地形成的小曲。乾隆九年（1744），北京刊印的《万花小曲》，收有"吴歌"五更一套；乾隆六十年（1795），颜自德选辑、金陵王廷昭编订的《霓裳续谱》"杂曲"部分，有〔扬州歌〕、〔南词弹簧调〕。乾隆以后，江苏小曲又有用本地方言演唱的新曲调。李斗《扬州画舫录》卷十一载："小唱以琵琶、弦子、月琴、檀板合动而歌，最先有〔银纽丝〕、〔四大景〕、〔倒扳桨〕、〔剪靛花〕、〔吉祥草〕。〔倒花篮〕诸调，以〔劈破玉〕为最佳。""有黎殿臣者善为新声，至今效之，谓之〔黎调〕，亦名〔跌落金钱〕。二十年前尚哀泣之声，谓之〔倒春来〕，又谓之〔木兰花〕。后以下河土腔唱〔剪靛花〕，谓之〔网调〕。近来群尚〔满江红〕、〔湘江浪〕，皆本调也。"其演唱内容属一般民歌、情歌，仅是客观抒情，少故事情节。乾隆以后，小曲演唱反映时事的内容增加。如反映"庚子事变"的苏州戎马书生的《警世吴歌》："正月梅花朵朵开，外国人杀进中原来。文官只想拿个家当保，武官只怕做炮灰。"歌中还唱出了维新的主张："拿格星（那些）坏官才（全）换脱，大家小户可以安乐过时光"。类似的唱篇还有《戒缠足》、《戒吸烟》、《自强歌》及仿马如飞调的《时调开篇》等。在音乐形式上，有一篇中吸收多种曲调，形成牌子曲的曲牌联缀结构体制。道光八年（1828），华广生编订的《白雪遗音》刊行，共八卷。其中第四卷收南词三十三首。学者赵景深在 1959 年 8 月《略谈〈白雪遗音〉》一文中认为："南词极可注意，这是嘉、道年间较早的弹词开篇。"并说："弹词开篇中最有名的《西宫夜静》，至今犹传唱不衰。"

江苏各地方小曲和牌子曲的发展，形成了"唱"类曲种。比较早的是扬州清曲和南京白

局。扬州清曲有着相当广泛的群众基础，从事活动的艺人一为在街头走唱卖艺，或在航行于内河的船上跑码头卖唱，以此为生；一为业余爱好者，他们常常集合在一起"调丝度曲"，借演唱以自娱，或被邀在做喜庆寿事的场合和某些庙会活动中演唱以助兴。清代因漕、盐二运，船民云集，从各地带着乡土小曲而来，于转运期间，又汲取他乡小曲随船队播散远去，如此几经往复，扬州小曲更为丰富。清中叶时已多于昆、弋大曲而自成新声。此种新声"于小曲中加引子、尾声，如'王大娘'、'乡里亲家母'诸曲，又有以传奇中《牡丹亭》、《占花魁》之类谱为小曲者，皆土音之善者也"(《扬州画舫录》卷十一)。其中〔劈破玉〕曾到苏州演唱，"苏人奇之，听者数百人，明日来听者益多"(同上)。和扬州一江之隔的镇江，清末十年左右的时间里，江南绸业发展至高峰期，直接依绸业为生者不下两万户。同时，旅馆、浴室、茶坊、酒肆遍布城厢，除职业艺人外，涌现出大批清曲玩友，以地区分成南门、西门等帮派，工余饭后，三五成群，聚于街边、巷口，有拉有唱，自娱自乐。光绪十五年(1889)，镇江发生群众怒烧英领事馆和教堂事件，卖唱的清曲艺人小毛编出唱词，敲着盘子沿街传唱《火烧洋楼》，后小毛虽被捕送丹徒县衙，但《火烧洋楼》已在镇江城乡和机坊广泛传开。与此同时，海州的"宫曲"、淮阴的"清淮小曲"、盐城的"大唱"、徐州的"丝弦"，都受俗曲影响发展成独立的曲种。

南京白局，原为南京织造工人自娱的曲艺说唱形式。自清初至嘉庆间，南京民间有织机三万余，依靠织造为生的市民达二十余万。由于机声噪耳，机房寂寞，织工边织边哼小曲，相因成习，后发展至与一家亲友或情趣相投者共同演唱，称为"家生玩友"。演唱曲调也由单一的"古腔本调"——〔南京调〕，汲取其他曲牌联缀演唱，并丰富了伴奏乐器。每遇亲友婚嫁喜庆，或"中元节"、"盂兰会"，即白唱一局，予以助兴，故取名"白局"。曲目多为喜庆吉祥内容，至清末，出现了营业性的演出，称"红局"，书目内容也扩大为社会新闻和移植戏剧故事等。

在扬州清曲、南京白局兴起于城市之时，以唱吴歌和小调为主的另一种民间曲艺——唱春，在江南广大农村流传。据后来民国年间顾颉刚《孟姜女故事研究集》记："唱春调，我们知道是江苏常州的出产。"其最早的文字记载，可见清人金武祥的《陶庐杂咏续咏》：入春，常有两人沿门唱歌，随时编曲，皆新春吉语，名曰"唱春"。其曲调〔春调〕也称"常州调"，因传唱的曲目主要是《孟姜女十二月花名》，故又称〔孟姜女调〕或〔四季调〕。随着孟姜女故事的传播，唱春的影响也日渐扩大。

早在明代中叶以后，江南兴起的"讲滩头"，入清后亦与当地小曲合流发展成为"唱滩簧"。清末徐珂《清稗类钞·音乐编》载：滩簧"以弹唱为营业之一种也。集同业五六人或六七人，分生、旦、净、丑脚色，唯不化妆，素衣围坐一席，用弦子、琵琶、胡琴、板鼓，所唱戏文，唯另编七字句，每本五六出，歌白并作，间以谐谑。"演出时演员只穿整洁便服，端坐演唱，既不化妆，也没有舞台动作，故称"便服清唱"或"素衣坐唱"。乾隆以后，昆曲渐衰时，许多

昆曲艺人转而改唱苏滩，流落于江南农村。因地区不同，风情各异，又有了无锡滩簧、常州滩簧等。

清代徐州、淮阴、连云港等地农村，受南北小曲影响，产生了“唱洋琴”的娱乐形式。洋琴亦作“扬琴”，其形成有“流入”和“流出”之说。前者认为起源于徐州丰、沛县等与之接壤的鲁西南地区，后往南发展到江苏苏北地区，因受当地人民生活习惯影响，而形成了苏北琴书；后者据中华人民共和国成立后，张斌《吕剧音乐研究》中吕剧起源于琴书的论述，认为光绪初年宿迁、泗洪已形成“扬琴”，山东琴书即源于此。琴书原为农民的“玩友玩艺”，每当秋收之后，农闲之夜，相聚弹唱，纯属自我娱乐性质。后因灾荒频连，或人有生理残疾者，此种形式便渐次成为灾民和残疾者的谋生手段。后发展而成为有高、沙、杨、学、桂、张六大门派的曲艺品种。

受小曲影响形成的曲种，还有徐州、淮阴、赣榆等地区的大鼓（后统称“苏北大鼓”），和徐州等地的花鼓、丁丁腔；大江南北的“唱麒麟”等。

清代江苏的曲艺，还有源于宗教的“道情”、“宣卷”、“说因果”和“童子书”。

道情因演唱时敲打渔鼓，又名“渔鼓”或“渔鼓道情”，遍布苏北各地。因其方言各异，流行于盐城、东台、扬州、泰州地区的称“东路道情”或“苏中道情”。清末向江南镇江等地扩展。流行于连云港一带的称“赣榆渔鼓”，流行于徐州地区的称“徐州渔鼓”。

道情在江南有文人的拟作，明代已有毗陵（常州）舜逸山人杜蕙编的叙事道情刊本《庄子叹骷髅南北词曲》二卷；清初，昆山著名散文家归有光曾孙归庄，写过“道情”《万古愁》，他痛恨使明朝灭亡的文臣武将，骂得痛快淋漓。但主要锋芒是针对李自成的：“一霎时南人胆摇，北人志骄，长江水臊，钟山气消，已不是汉人年号。”在集子的“起诗”中写道：“谱得新词叹古今，悲歌击筑动哀音。莫嫌变徵声凄咽，要识孤臣一片心。”据说，顺治皇帝十分欣赏，要乐工在他用膳时歌唱。乾隆时吴江徐大椿有《回溪道情》，自序“半为警世之谈读，半写闲游之乐”，但未见演唱；同期苏北兴化郑板桥作《道情十首》则至今传唱。

宣卷亦称“讲经”，职业讲经人称“佛头”，说唱的经文叫“宝卷”，在江南及靖江农村广泛流行，并有大量宝卷存目。至清末，宝卷内容的宗教色彩已日益淡薄，有改编戏曲、弹词的内容，如《白蛇传宝卷》、《孟姜女宝卷》、《珍珠塔宝卷》之类。

“说因果”是类似宣卷的一种民间曲艺形式，最早流行于无锡地区，因说唱内容带有“因果报应”的封建迷信色彩而得名。原先叫“劝人善”、“说好话”。曲目以“劝人为善、劝子为孝、劝官为清”为主要内容。其演唱形式，初为“指图念唱”，称“露天宣卷”。

童子书源于具有原始宗教性质的说唱活动，流行于苏北农村。扬州地区称“香火”，一般则称“童子”而冠以地名。童子是一种驱鬼逐疫的祭祀仪式，或称傩祭，因由童子担任而得名。南京六合一带有“神书”，称“南京佛偈”，或谓非童子一类。

中华民国时期的江苏曲艺

清宣统三年(1911)十月,辛亥革命爆发,推翻清廷。1912 年元旦,孙中山就任中华民国临时大总统,定都南京。十月,孙中山让位袁世凯,迁都北京。江苏都督府从苏州迁南京,成立江苏省行政公署。民国十六年(1927),国民政府建都南京,江苏省会于民国十八年迁往镇江。江苏自中日甲午战争后,帝国主义经济入侵,南京、镇江、苏州先后成为通商口岸。苏北连年水灾,大批破产农民进城,一些城市畸形繁荣,一部分曲艺艺人为求生存和发展而进入城市。半农半艺的艺人则于乡村小镇谋生。

南京成为全国政治中心后,五方杂处,外来人口增多。北方曲艺艺人纷纷前来献艺。他们利用夫子庙游乐场地,或在茶楼或专立书场,组班卖唱。由于南京语言属下江官话系统,易于接受北方曲艺,本地听众也日渐增多。因而大鼓书场等专业演出场所应运而生。在夫子庙以泮宫为中心,在抗日战争爆发前,先后开设了数十家书场。北方曲艺的许多名家如京韵大鼓的刘宝全、白云鹏、小黑姑娘、钟三姑娘、小彩舞;滑稽大鼓的老倭瓜、山药蛋;单弦牌子曲的常澍田、筱九龄;梅花大鼓的金万昌;梨花大鼓的董连枝、赵大玉;河南坠子的乔清秀;相声艺人张寿臣等等,多数长期在宁演唱,有的即在南京唱红。这些艺人的演唱,还得到当时一批学者、报人的赏识。据民国二十四年(1935)出版的《首都志》统计,民国二十二年(1933)7 月至二十三年(1934)6 月一年时间里,在整个市区有清音、大鼓、说书茶社六十七家;涉足其间的听客达六十万人次,每天有一千六百余人次。此外,还有北方评书艺人李长林等和安徽鼓书艺人高德林等也长期在夫子庙说书。

苏州评弹艺人的聚散中心也移向上海。十里洋场,名家汇集。上电台、灌唱片形成时尚;新的名家和书目不断涌现。朱少卿编演的《张汶祥刺马》、李文斌编演的《杨乃武》等,均于此时唱红。此时闭塞保守的社会风气日渐开通,女子说书从艺人员不断增加。其中较早的有影响的女艺人,有评话、弹词兼能的也是娥(王小红)和专说评话的陶帼英。但她们上台说书,均着男装。光裕社社员钱锦章,不顾社规约束,广收女徒,创建男女拼挡,另立旗号,组建了普余社。为此,遭到光裕社的全力反对,涉讼连年,官司直打到国民党中央党部。抗日战争胜利后,光裕社和普余社合并,男女合演得以认可。与此同时,常熟"萃和社"、无锡"光裕分社"均吸收女艺人从艺。

扬州曲艺的一些名家,于此时也进入上海公演,到电台演播和录制唱片。但基本活动地区仍在扬州地区和隔江相望的江苏省政府所在地镇江。镇江有三十六家书场,吸引着扬州评话名家长期在那里献艺,并在那里建立了扬州评话艺人(含书场场主)的行会组织"书社联合会"。此时,因评话活动地域进一步扩大,从艺人员也相应增和。最多的时候有三百

多艺人同时在各地演出。即使演出水平较差的艺人也能借此谋生。而艺术修养较高、声望素著的艺人在演出时更是场场客满，座无隙地。在演出实践中，诸多名家于继承传统的基础上，在表演艺术方面又有创新。扬州评话艺人王少堂在坎坷的艺术道路上既继承了父辈衣钵，又刻苦摸索，博采众长，使"王派《水浒》"的说表达到一个新的高度。说《三国》擅"虚神"的康又华，说《西游记》的戴善章和说《八窍珠》的朱德春，说《清风闸》的程月秋、仲松岩等，皆名重一时，拥有大量听众。这是扬州评话继清乾隆、咸丰、同治以后，出现的又一个兴旺时期。

徐州、淮阴、连云港的曲艺活动，则有别于扬州和江南，平时"玩友玩艺"，自娱自乐，待到农闲或遇灾荒，则以卖艺为生。因而这一地区拥有大量半农半艺的琴书和鼓书艺人。

各地曲艺在发展过程中不断吸取兄弟艺术品种的营养以丰富自己，或发展成为新的曲种。民国初年，启东、海门一些唱钹子书的艺人，受苏州弹词的影响，发展钹子书为"启海弹词"；宿迁大鼓书艺人徐安国，受北方评书影响，把鼓词中的韵文唱词剔除，改说评书，后成为"苏北评词"(亦称徐州评词)；苏州从业"因果"、"宣卷"说唱的王宝庆，自己组班，创立新腔，创立了"苏州文书"；丹阳、丹徒、金坛一带盲人以卖唱叫化觅食的"盲词"，组行管理后取唱腔〔啷当调〕为名，形成"啷当"。

也有一些曲种后来衍化而为剧种。如无锡滩簧更名为"常锡文戏"，演出于常州、无锡、丹阳、苏州等地区。"后称锡剧。"苏滩"亦发展成为苏剧。

民国二十年(1931)发生了"九・一八"事变，日本帝国主义侵占东北三省；第二年发生了"一・二八"事变，淞沪战争爆发，十九路军坚决抵抗，全国人民抗日救亡。江苏曲艺界积极响应，镇江的扬州评话艺人行会组织——书社联合会，在说书时加演"抵制日货"节目，并组织评话艺人义演捐献，方式为每人说一段。演出所得，悉数捐献给十九路军。对这次义演，扬州评话演员王筱堂后来回忆说："不仅体现了在镇江的扬州评话界艺人的爱国之心，也是扬州评话史上一次艺术大交流。在扬州评话二三百年的历史上，还没有过这么多的各派名流同台献艺的盛大场面"(《镇江文史资料》第17辑)。同时期，苏州弹词艺人黄兆麟在上海主持游艺界救亡协会，组织抗日宣传；苏州"小热昏"艺人经常在玄妙观唱"时事新闻"，自编曲目《九・一八》、《一・二八》、《马占山东北抗日杀敌》等，无锡、常州、兴化、盐城的曲艺艺人，也以"小热昏"、"鼓词"、"道情"等形式，编演抗日救亡新曲目。民国二十六年(1937)"七・七"事变后，江苏曲艺界又多次举行义演，艺人还参军参战。当时扬州评话艺人投军的有说《唐书》的张寿南、说《水浒》的莫元章、说《施公案》的樊德章、说《三国》的张正明；民国二十八年，国民革命军新编第四军江北指挥部成立，说《三国》的扬州评话艺人夏正旌毅然于仪征参加罗炳辉部。

这期间，在〔吴歌〕、〔春调〕基础上形成的无锡"时新小调"，紧密结合现实生活，以"唤醒民众良知"为主旨，起了战斗作用。民国十四年上海发生了"五卅惨案"，由中国共产党人

秦邦宪、陆定一等组织的“锡社”,马上传唱了仿〔春调〕《五卅歌》;民国十六年大革命失败,严朴等中国共产党人转入无锡乡区领导农民运动,农民以〔春调〕唱出了《白丹山山歌》;“七·七”事变后,四乡农民又“旧瓶装新酒”传唱了《誓把鬼子赶出中国境》,当时“锡社”还编印了《血泪潮》,辟出“通俗曲调”专栏,刊登时新小调。

民国二十六年(1937)冬,日本帝国主义占领南京后,江苏分为“沦陷区”(后建立汪精卫伪政权)、国民政府管辖区(苏北部分地区),还有苏南茅山地区、江北淮南地区、沿江苏中地区等新四军抗日根据地和大江南北的游击区。南京在日本侵略军大屠杀后,翌年春,方始恢复娱乐活动。3月28日“南京游艺戏剧公会”于《南京民报》刊登“紧急启事”:“凡游艺界(包括杂耍、双簧、魔术、大鼓、相声、武术等类)之演员,可即日来会登记,以便分派各院演唱;凡各戏院各游艺场欲恢复营业邀请各种游艺戏剧者亦请来会接洽”。大鼓和琴书艺人,及苏州、上海的苏州评弹艺人,都先后到南京演出。民国二十九年(1940),上海华美药房资本家被亲生儿子以电流击毙,上海报纸竞相报道。潘伯英等以此题材编写了三回书的《伦变》,由潘本人和倪萍倩、庞学卿、虞文伯、朱芹香、朱介人等于苏州北局书场演出。这种以时事为题材,且在一场演出中演一个完整故事的评弹尚属首次。因而新老听众接踵而至,演出三天,天天客满。扬州评话艺人,在国土遭践的危亡时期,利用评话艺术的插科打诨,曲折地反映自己的爱憎感情。如说《西游记》的戴善章,以《西游记》中的神话故事,针砭时弊,借以揭露汉奸及特务嘴脸。对此,民国三十三年(1944)8月3日,《扬州新报》发表署名文章《戴善章信口说〈西游〉》有所评述。

另一方面,这时期江苏各曲种艺人在说唱时,掺入了大量当时社会生活中落后、庸俗、淫秽的内容;艺人本身在学艺、传艺等方面,也滋生着许多破坏曲艺艺术健康发展的东西。1962年孙龙父在《扬州评话的历史发展》一文中,回顾民国年间扬州评话的上述情况时写道:“不少评话艺人在演述书中人物时,也给加上了更多的市侩性格,随时随地在宣扬金钱万能的市侩主义,甚至连说《三国》的说到诸葛亮和鲁肃对弈时也要赌钱;说《水浒》的把宋江这一人物也说成是多金的豪客或阔少,他们结交江湖朋友的方式主要就是大量花钱。”“同时,有些艺人又由于业务上的收入过多,生活上也日益腐化堕落,在艺术上也就不再肯刻苦钻研,甚至专以低级的色情的科趣来任意穿插。”“不但如此,有些艺人还由此滋长了自私自利、见利忘义、互相猜忌的恶劣作风。不但同辈艺人之间各自矜守着艺术的独传之秘,唯恐对方学习到自己的特长,甚至于师徒之间、父子之间,在传授书词的时候,也有人使出‘抽行子’、留一手的卑劣行径,不肯把自己所继承于前辈艺人的精彩部分全部交给下一代。有些艺人对于从学的艺徒还苛求大量的物质报酬,迫使艺徒中途辍学。有些艺人还凭借当时的社会交游,使用种种卑鄙手段来吹自己,打击同道。”

在中国共产党领导下的大江南北抗日根据地和游击区的曲艺活动,这期间多以短小的词曲,配以当地的民歌小调,紧密结合革命任务进行政治宣传。民国二十七年(1938)新

四军挺进敌后，在南京、镇江间建立茅山根据地。战地服务团以曲艺形式，深入丹阳以北和扬中县宣传鼓动，组织群众。第二年(1939)以“江南抗日义勇军”之名东进阳澄湖畔的苏(州)常(熟)太(仓)地区后，发动民间艺人进行抗日宣传。中国共产党在该地区的“地下”组织专门编写了《送郎出征》、《讨汪逆》等新弹词开篇，供艺人演唱。苏州县人民抗日自卫会还根据抗日战争形势的需要，于民国三十年1月，颁布了在评弹演出中应该“削去封建遗毒，参插抗建材料”的通令，号召评弹艺人演唱配合抗日宣传的节目。

皖南事变后，新四军军部于盐城重建，在代军长陈毅关怀下，中国共产党苏北区党委宣传部主办了《盐阜文娱》和《农村剧团》两刊物，具体指导当时在根据地开展的戏剧、曲艺活动。淮泗、泗沭、涟水、淮阴、泗阳、灌云、沛县和新四军四师，先后成立了抗日艺人救国会、抗战艺人训练班和演出队，培训了大批民间曲艺艺人，演出了《少奇同志给我一支枪》、《陈毅托子》、《三岔打鬼子》、《大破程道口》、《二五减租》、《老娘劝伪军》等曲(书)目。

在淮南抗日根据地，普遍组织了农民剧团，利用旧戏班子演新戏，组织三五人的演唱组，以新词旧曲形式，沿村演唱，宣传抗日，宣传生产，唱的曲目有《反扫荡》(〔银纽丝调〕)、《伪军自叹》(〔侉侉调〕)、《四季拥军》(〔梳妆台调〕)、《十二月生产》(〔杨柳青调〕)等老调新词，群众欢迎，也易于推广。唱词作者经常深入生活，到农村采集素材，现编现唱，当时有的富家瞒报产量，藏匿粮食，不肯依法缴纳公粮。演唱组编演了《李不明藏粮》，揭露某些富家藏粮不纳的错误，推动缴纳公粮工作的展开。此事一传开，群众看到了唱曲的作用，淮南抗日根据地各县各乡都建立类似剧团，举行“曲艺百团大会演”，受到新四军二师师长罗炳辉和新华社华中分社社长范长江的赞扬。

抗日战争胜利后，江苏的曲艺活动迅速恢复正常，南京最活跃的是鼓书艺人，抗日战争前即已名满秦淮，鼓坛人称“滑稽大鼓”的“山药蛋”富少舫携女“富贵花”(富淑媛)重来南京，父女俩除演唱本行京韵大鼓外，还加演对口相声。当时女艺人反串相声，尚属罕见，因此常把演出推向高潮，在秦淮书场留下了一段珍闻趣话。女鼓书艺人小彩舞(骆玉笙)在秦淮亦享有盛名，民国三十五年(1946)，白凤鸣称赞她的鼓书“使听者顷刻为之动容，大有‘唱到一声溶神处，六月飞霜齿发寒’之感。”此外相声名家张寿臣、刘宝瑞、王树田、张麻子(张永熙)和关立明及山东快书艺人高元钧都在南京落户说唱。苏州评弹艺人的行会组织——光裕公所(社)、普余社、润余社合并为吴县评弹协会，苏州城内有二十九家书场开业，评弹名家纷纷登台。扬州的一些名家除恢复正常演出外，王少堂、张幼夫等评弹艺人还举行集体公演，赞助尊师运动。城内各书场聘请康重华等联合举行灯书会串；无锡等地的曲艺艺人，以“八年抗战”为题材，纷纷编演新曲目。

民国三十六年(1947)，蒋介石撕毁了“双十协定”，重开内战。千税万捐，抓丁抢粮，物价飞涨，民不聊生。无锡地区一些有正义感的知识分子和当时中国共产党的地下党员，撰写了一批揭露敌人，打击敌人的时新小调。江舟的《四季花唱春调》，唱出了农民苦难生活

的情景。通过油印，流传四乡。民间街头艺人瞎子阿炳，利用时新小调唱新闻，不仅唱出了人民的心声，对传播时新小调，起了重要作用；南京有位说唱艺人董小舒，擅说新闻，评论时局，有次在“六朝居”演出，连美国访华考察团也由南京政府官员陪同前去听讲。董小舒以“金陵王气黯然收”为话题，历数历代‘王气黯然收’的原因。最后话题转到当时，他说：“抗战胜利，江南人民盼中央，望中央，中央来了，有些接收大员抢洋房，争汽车，捞财宝，不问人民死活，冲尽了‘王气’。”他以史为鉴，以史喻今，使中外听客听来余味无穷，故人称其为“说唱奇人董狐笔”。

苏北解放区的曲艺活动，继续发挥其宣传工具的作用。盐城、阜宁地区以农村剧团为演出单位，充分利用民间曲艺“荡湖船”、“打莲湘”、“莲花落”、“鼓书”等群众喜闻乐见形式，进行宣传鼓动。凡生产、参军、办冬学、拥军优抗、二五减租、民主运动等等中心工作，都以戏曲、曲艺演出为先导，在群众中广泛深入地进行宣传。据《江淮文化》民国三十五年2月统计，在盐阜地区的阜宁、涟东、淮安、射阳、阜东、盐城、建阳、滨海、盐东、淮宝十个县，有演出团体六百八十五个，男女演员一万零八百六十三人。自抗战胜利以来的半年中演出三千五百九十九场，观众达一百八十五万九千四百三十人次，自编脚本三百六十七个。加上各县文工团演出五百一十六场的观众八十二万六千八百人次，直接受到教育的人数有近二百七十万人次，占当时盐阜地区总人口三百七十三万一千二百八十人的百分之七十以上。小戏和曲艺不仅促成政治任务的完成，还是对人民群众进行思想教育、传播历史知识、提高文化、扫除文盲等的有效手段。

在淮北解放区，苏皖边区政府教育处成立了“淮北大众文工团”。教育处从当时的形势出发，要求演出“形式简单明了，内容真实具体，能够及时反映现实”。文工团充分利用当地民间唱小调、唱扬琴(琴书)、大鼓书、拉洋片、说快板等曲艺形式演节目。这些旧形式的内容原多“老头扒灰”、“大姑娘洗澡”等低级庸俗的内容。大众文工团则利用其形式，改造其内容，代之以《制止内战》、《组织联合政府》等反映现实斗争的内容。并丰富其曲调，增加伴奏乐器，使之更为人民群众所喜闻乐见。有时，融多种艺术形式于一个节目之中，如演活报剧，其中有唱京剧、小调、说快板、扭秧歌等。他们利用这些形式，逢会赶集，宣传群众、教育群众。民国三十五年(1946)上半年，在群众、战士、干部、士绅、学生等晚会上，演出“劳动互助”、“优待抗日军属”、“民兵斗争”、“参军战斗”、“禁止赌博”等内容二十一场，据《江淮文化》刊登的统计数字，观众达三万八千人次。

解放战争开始后，随着战争的深入发展，涟水保卫战、宿北战役等重大战役，在淮阴、盐城的曲艺活动中都得到及时的反映。工鼓锣艺人高唱《老蒋十大光》、《七十四师惨败》等新编曲目，投身于解放战争。灌云县工鼓锣艺人何家仁等为鼓动演出还献出了宝贵的生命。

苏北解放区的曲艺活动，到淮海战役时形成新的高潮。从江边的靖江、南通到淮北前

线，从部队到地方的文艺团体和民间艺人，依照各自的中心任务，用〔杨柳青〕、〔高邮西北乡〕、〔小放牛〕、〔挑花篮〕等曲调和鼓儿词、快板等形式教育群众，组织群众，同心同德地为解放战争的胜利而共同斗争。海安《江海导报》的乐秀良，把新华通讯社发来的战地新闻和通讯，综合改编成章回体说唱话本，系统地宣传了淮海战役的胜利形势，供民间艺人广泛传唱。后于 1949 年由新华书店以《淮海战役(说书)》为名出版单行本。

中华人民共和国成立以来的江苏曲艺

1949 年 4 月 23 日，中国人民解放军占领南京，5 月 1 日连下昆山、太仓，江苏全境解放。自此，旧社会被贱视的曲艺艺人，成为人民的演员，积极参加曲艺改革，创作演出了许多歌颂新社会、揭露旧社会的曲艺节目，为丰富群众文艺生活，发挥了积极的作用。曲艺本身也在"百花齐放，推陈出新"的方针指引下，得到了改革、提高和发展。

中华人民共和国成立初期，苏南、苏北各地和南京市的宣传文化部门，组织曲艺艺人学政治、学文化，举办民间艺人讲习班，统一管理他们的演出。中国共产党和人民政府对艺人的重视和关心，使一些已经转业改行的艺人又重操旧业，并有新的艺徒参加，因而艺人队伍迅速扩大。1956 年江苏曲艺艺人登记时，包括各种戏曲清唱艺人在内有二千七百四十九人参加了登记，其中男性二千零五十人，女性六百九十九人，登记人数最多的是苏州弹词艺人，有六百人；其次是琴书艺人，有三百一十六人；最少的是扬州弹词艺人，六人；南京白局艺人，五人。这支队伍，自 1951 年 5 月中央人民政府政务院发布了《关于戏曲改革工作的指示》，提出"改人、改戏、改制"后，分期分批吸收进专业和业余的演出团体。至 1963 年 7 月，据江苏省文化局统计，全省的曲艺演出团体共有二十多个，其中省级一个，南京市二个，苏州市五个，宜兴、常熟各两个，无锡市、常州市、镇江市、江阴、南通市、海门、吴江、昆山、太仓、泰县、徐州市各一个、扬州市两个，泰州、兴化各有一个曲艺组。另有无锡县二十七名评弹艺人未建立团体，由影剧管理站代管。

在艺人队伍发展过程中，曾出现盲目发展和滥收乱教艺徒现象。为此，江苏省文化局于 1956 年 7 月发布了《江苏省曲艺艺人登记管理试行办法》和《关于曲艺艺人收授学员的规定的几个参考意见》，还提出并解决了防止清唱艺人化妆演出，盲目向戏剧发展；逐步清除曲艺艺人沿门叫唱，制止剧团艺人流入清唱队伍，不许可清唱艺人盲目带徒和盲艺人的安排等问题。

在曲艺艺人逐步组织起来，统一管理其演出活动的同时，为适应新社会对曲艺的新要求，各地文化行政部门和曲艺改进会等机构，积极组织新曲(书)目的编写和演出。

此时组织的新曲(书)目,按当时的政治要求大体交叉分为两类:一是配合中心任务,如庆祝中华人民共和国成立,各曲种上演的开篇、小段。徐州市中山堂举行"镇压反革命文艺会演",演出反映取缔反动道会门的西河大鼓《郝小香》;中华人民共和国成立一周年时无锡举行会书,演出《国庆开篇》;抗美援朝,土地改革等中心任务,苏州、无锡、镇江、扬州、南京、徐州的专业和业余曲艺工作者,都自编自演新节目配合宣传,还响应全国文联捐献"鲁迅号"飞机的号召,开展抗美援朝的宣传和捐献义演。对一些流动性大,文化水平低,无编写新节目能力的艺人,由艺人所在地的管理部门定期培训并发给演唱材料。

另一类新曲(书)目,主要是改编或移植现成的文学、戏剧等作品为曲艺作品。如南京曲艺工作团的山东快书《小二黑结婚》、《海陆空顶嘴》,无锡市的《李闯王》、《三打祝家庄》,苏州新评弹实验工作团的《白毛女》、《九件衣》、《刘巧团圆》。扬州评话《洋铁桶的故事》、《结婚》,徐州市曲艺工作队的琴书《李二嫂改嫁》、《妇女代表》。

在此基础上,江苏省文化局为了推动全省曲艺界相互学习,检阅编演新曲(书)目成果,继续贯彻"百花齐放,推陈出新"的方针,促进曲艺艺术的繁荣和发展,于 1957 年 9 月至 12 月,分苏、锡、通、扬、徐、淮和南京市七个会演区,举行规模空前的第一届曲艺观摩演出,共有三十五个曲种和曲艺形式的四百零三名演员,演出了二百六十七个传统选回和新创节目。后选拔出扬州弹词《她比我更快》、苏州弹词《六对半变一条心》、《三笑·追舟》、无锡评曲《白泥小粉闹纠纷》、工鼓锣《单刀赴会》、坠子《姑娘的婚事》、相声《坐享其成》和扬州评话《武十回》选段共十五名演员八个节目赴北京参加 1958 年 8 月文化部主办的第一届全国曲艺会演。通过会演进一步促进了全省新曲(书)目的编演。

江苏省第一届曲艺会演结束不久,江苏省文化局主办的《江苏文化》报根据当时"大跃进"形势,号召"厚今薄古,敢想敢做,创造新曲目"。江苏省文化局在 1958 年 6 月,举办了以新曲目为主的全省曲艺汇报演出大会。有评话、弹词、琴书、大鼓、工鼓锣、渔鼓道情、清曲、钹子、落子、坠子、白局等二十二个曲种,演出了九十多个新节目。其中反映现实斗争生活题材的节目占近百分之七十。

在汇报演出的基础上,江苏省文化局召开曲艺工作会议,讨论曲艺为政治、为生产服务问题,要求坚持下厂下乡,创新说新。全省曲艺界迅速出现了一个上山下乡创新书、说新书的高潮。

编演新书目的工作经过几年的发展,出现了一批比较成熟的中长篇书目,如苏州评弹《江南红》、《野火春风斗古城》、《杜鹃山》、《51 号兵站》、《红色的种子》、《红色娘子军》、《迎春花》、《苦菜花》及《老杨与小杨》、《狱中》;扬州评弹《红岩》、《林海雪原》、《李双双》、《雷锋》、《夺印》等。在表演艺术方面各地演员在创新说新的实践中摸索总结了新书新说的经验。

编创新书的工作,除了曲艺工作者以外,文学工作者也参与了话本创作。诗人王鸿写

的鼓词《月夜荡泥船》，为省内外好几个曲种移植上演；徐州地区的文学工作者，还出版了曲艺作品专集《混海龙拜活神仙》、《追驴》、《步步高》和《传家宝》等。

传统书目的整理和新创书目同步进行。1951 年中央人民政府政务院提出了改人、改戏、改制的"三改"指示后，苏州市评弹改进协会即着手整理《岳传》、《白蛇传》等书目。徐州琴书、苏北琴书、河南坠子等曲种上演了《猪八戒拱地》、《水漫金山》等段子。原先各曲种的保留书目，也多数作为正常书目演出。1952 年 5 月，苏州评弹改进协会参照文化部禁演某些具有严重封建毒素旧戏精神，自动停了《乾隆下江南》、《济公传》、《玉蜻蜓》、《彭公案》、《三笑》、《落金扇》、《珍珠塔》和《啼笑因缘》八部评弹书目。评弹演员称之为"斩尾巴"。第二年初，苏州评弹恢复演出以上书目。并编演了一批新的历史、传统故事书目。如《王十朋》、《秦香莲》、《梅花梦》、《梁祝》、《四进士》等。1953 年 9 月全国第二次文代会期间，政务院总理周恩来在接见包括江苏在内的文艺界部分代表时，提到扬州评话老艺人王少堂的说书艺术。文代会结束后，江苏省文化局和江苏省文联研究了保存王少堂的艺术遗产问题，并于 1954 年春，委托南京市文化局约请王少堂到南京夫子庙说书并录音。至 1957 年 5 月，江苏省文化局正式规划并提出了"抢救戏曲、曲艺界著名老艺术家表演艺术经验的意见"。王少堂和扬州清曲老艺人王万青的艺术经验，被列为首批抢救对象。同时扬州市文化部门组织力量记录了《水浒》、《三国》等评话书词二十三部，《玉蜻蜓》、《双剪发》等弹词书词八部，清曲一百六十四段，连同 1954 年由南京市文化局记录的王少堂的《武松》、《宋江》、《石秀》、《卢俊义》四个"十回"，总计约三千万字，其中《武松》于 1959 年正式出版发行；号称"张家四宝"的张氏弹词《珍珠塔》、《双金锭》、《落金扇》、《刁刘氏》记录稿亦编印成册。苏州市从五十年代末起陆续记录了约七千万字的书词，还对影响大且比较优秀的几部长篇评话和弹词进行了整理。

1958 年南京市在大学生帮助配合下，突击记录了七百二十五个传统书目。

在五十年代后期和六十年代初，各地对传统曲(书)目的整理、革新，经过试点，逐步取得成绩。主题愈益明确，语言变得洁净、减少了冗长繁琐的描写，情节趋于紧凑，提高了文学性，剔除了大量庸俗和低级趣味的部分。在演唱技艺上也有提高。

随着曲艺活动的发展，全省各地都重视了曲艺新人的培养，从 1958 年开始，徐州市睢宁艺校开设曲艺班，招收学员四十多名，学习琴书、坠子后转入徐州戏剧学校学习。江苏省戏曲学校开设了评弹班。苏州地区戏曲学校下放给苏州市领导并设评弹班招生；1962 年 9 月，根据国务院副总理陈云提议开办的苏州市评弹学校开学，至 1966 年，共招生四期，培养学员百余名，为各地苏州评弹团体补充了新生力量。

这一时期的江苏曲艺，经过"三改"，贯彻了"百花齐放，推陈出新"方针，到二十世纪六十年代初，进入了繁荣时期，表现为演出活动遍及城市农村。特别是广播电台"空中书场"的开辟和有线广播站的转播，使曲艺深入千家万户。苏州人民广播电台从 1961 年开设的

"广播书场",每天在"黄金时间"播出。据统计,收听人数在播放的文艺节目中占首位。江苏人民广播电台播出的扬州评话《武松》,每到播出时间,南京、镇江、扬州的街巷深处,老少咸集,盛况空前。通过艺术上的锤炼,全省有全国曲艺研究会会员二十五名,出现了一批知名演员。此外,还越过语言樊篱,活跃到外地和外省,苏州评弹跳出吴语区,远去河南洛阳、郑州,江西南昌、九江,陕西西安、湖北武汉和北京、天津;1963 年,苏州评弹演员还到日本、越南访问演出。

中华人民共和国成立之初的十七年,江苏的曲艺事业取得了很大成绩。同时,也存在着失误,不断受到"左"的或右的干扰。特别是"左"的严重影响,许多地方违背艺术规律,不适当地强调曲艺为政治服务,忽视传统,忽视多样性,忽视审美情趣,产生了一些粗制滥造的作品,如标语口号式的开篇和小段。结果,不能满足听众对曲艺的多样需求,在书坛上昙花一现,形不成保留书目,阻碍了曲艺艺术的发展。六十年代初期,贯彻"文艺八条",有所纠正,但没有从根本上改变。尤其是 1962 年后,大抓"阶级斗争",在大写"十三年"错误口号指导下,"左"的思潮泛滥。

1966 年 5 月,"文化大革命"开始,曲艺艺术被当作"四旧"横扫。随着运动的迅猛开展,曲艺活动全部停止。全省书场全部停业。其中苏州市有二十二家,扬州市的柳村、醒民、鹿鸣、同乐等有悠久历史的书场改为民宅。全省原有二十四个曲艺演出团体,停止活动。除江苏省曲艺团外大部分或撤销建制,或被合并,或改业。苏州市评弹团留下的部分演员组成"苏州市文艺革委会三连";南京市曲艺团改为"南京市战斗文工团";扬州市曲艺团留下几名演员并入文工团成为曲艺队。宜兴县评弹团与县越剧、锡剧团合并为"工农兵文工团"。各演出团体的演员,少数进入新的建制,多数转业改行,下放到工厂当工人或到农村当农民。苏北半农半艺的演员,全部停业。专业演出团体下放的演员在农村因生活无着,有的变相行乞。未下放的一批著名曲艺演员,大多被当作"牛鬼蛇神"、"黑线人物","反动权威"进入"牛棚",横遭批斗。中国曲艺工作者协会副主席、江苏省曲艺团扬州评话演员王少堂,于 1968 年初在扬州病重期间,被"造反派"拉去陪斗,迫害而死。苏州市评弹团首任团长潘伯英,被《苏州工农报》点名批判,打成苏州的"三家村",还开了他的"罪行展览会",于 1968 年冬被迫害致死。

1972 年后,全省陆恢复了一批曲艺演出团体和书场,曲艺活动开始恢复。起初,多和戏曲活动混合举行,除编演歌颂"文化大革命"的小节目外,主要演唱《毛主席诗词》和移植"革命样板戏",尔后配合当时的政治运动和会演、调演,增加有关的新曲(书)目。1975 年 5 月,配合"批林批孔"运动,江苏省曲艺团、苏州评弹团部分演员参加在北京举行的全国部分省市曲艺调演,演出《军民鱼水情》和根据"革命样板戏"改编的《沙家浜》、《杜鹃山》等新曲(书)目。1976 年,江苏省文化局按照当时"批邓"、"反击右倾翻案风"的要求,组织编演曲艺节目。6 月,选拔江苏省曲艺团、扬州市曲艺团、常熟县评弹团、太仓县评弹团的节目,

组成江苏省代表团，赴北京参加了全国曲艺调演，演出了《天安门前一青松》、《和修正主义路线对着干》等节目。

这一时期江苏曲艺的表演形式，部分演出团体的演员以“红卫兵”的精神、“造反派”的脾气作了改变，“说”的门类从坐说到站说，取消了半桌，说演《林海雪原·打虎上山》时有的评话演员举着红旗上台，翻着跟头说表；“唱”的门类增加大乐队，坐唱变站唱，站唱变走唱，群众称之为“评歌”。演移植的“样板戏”节目，有的使用布景道具，演员化装分角色，演成了“四不像”。

1976 年 10 月，“文化大革命”结束。江苏曲艺重新获得了解放，尚未恢复的演出团体迅速恢复建制，转业改行和下放的演员多数归队。但是，十年动乱，元气大伤，演出团体大量减员。演员老化，新手匮乏，书艺荒疏。书目长期未得到补充更新，表演艺术如何适应新时期听众的审美需求，演员心中无数，改革创新心有余悸。演出场所多数已改换门庭。面对这些困难和问题，江苏省文化局首先抓曲(书)目建设，于 1977 年 1 月，和戏曲一起，举办了创作剧(书)目会演。扬州市曲艺团参演的短篇扬州评话《棋高一着》，塑造了老一辈无产阶级革命家陈毅的形象，说表艺术也有所创新，给参赛的同行建设新书目以启示。同年秋，传达了陈云建议召开的评弹座谈会精神，为拨乱反正指明了方向。根据陈云的指示精神，江苏省文化局在 1978 年 4 月于苏州举办苏州评弹创作节目会演，全省十四个苏州评弹团体参演。《敬爱的周总理，请你听我唱》等八则开篇、《伟大形象光耀湖山》等十二个短篇弹词、《雷鸣电闪》等三个短篇评话、《谁是最美的人》、《白衣血冤》等八部中篇弹词分别获奖；另有作者十八人、演员八十九人分获创作奖和演出奖。在此基础上，同年 11 月，江苏、浙江、上海两省一市的曲艺工作者于江苏吴江县同里镇举行苏州评弹艺术座谈会，学习陈云对评弹工作的指示，控诉“四人帮”文化专制政策对苏州评弹艺术的破坏，讨论了评弹新书目的编演和评弹理论研究的开展等问题。这次会议揭开了江苏曲艺在新的历史时期发展的序幕。会后，江苏省文化局贯彻会议精神，在全省各曲种、各曲艺演出团体、各曲艺机构，部署新的历史时期曲艺的发展工作，克服“四人帮”破坏曲艺事业造成的困难，尽快适应新形势的需要。

首先，加强演出队伍的建设。苏州市评弹团原是拥有七十余名演员的大团，“文化大革命”中先撤销，后又恢复建制，仅剩三十九人。此时将原人民评弹一、二、三团所有演员全部并入。到 1984 年，又并入苏州专区评弹团和东吴评弹团。到 1985 年，苏州市评弹团拥有弹词二十七档，评话十八档，男女演员五十七人。年龄最大的六十一岁，最小的一对男女档仅十七岁。常熟评弹团是县级团，原有演员二十余人，经过几年调整和培养青年，至 1985 年底，有演员三十四人。前线歌舞团曲艺队扩大，南京市歌舞团组建了曲艺队，还成立了南京浦口曲艺队、工人曲艺队、钟山曲艺队。其他曲种的演出团体，也有类似措施，并在演出实践中，不断培养和提高演员的艺术表现力，出现了一批新的在群众中有影响的演员。

第二，努力恢复演出场所。1977年后，各地书场，陆续恢复。还出现了一批综合性演出场所。这类场所，全省各市、县及乡镇都有，一般由工人文化宫、群众艺术馆、文化馆站开辟、管理。除曲艺演出外，还兼营电影、录像、跳舞等游艺。再有是临时借用机关、学校、工厂、图书馆的礼堂、饭堂、会议室等作短期的演出场所。淮阴、徐州、连云港的县、区、乡平时和逢集指定有关空地，供半农半艺的流动艺人撂地演出。通过这些措施，全省基本上普及了曲艺演出场所，并出现了一些设施齐全、档次较高的特色书场。无锡的吟春书场、扬州的广陵书场、启东的瀛东书场等等，都设有专门的舞台、固定的灯光、音响和相应的装置，座位多用沙发椅，环境宜人。江阴、华西大队的书场是新建的，富丽堂皇，设施超过城市的豪华书场。苏州市的苏州书场，听众席一改长条式的沙发翻板座位，代之以若干小方桌，每桌有可移动的座椅四张，桌上有气压水瓶、茶杯，还供应瓜果小吃。

第三，开展曲艺理论研究和艺术改革。1979年10月，在北京参加中国文学艺术工作者第四次代表大会的苏州评弹界代表，向中国曲艺家协会建议成立“苏州评弹研究会”。后经筹备，于1980年5月，苏州评弹研究会作为江苏、浙江、上海评弹界协作性艺术交流研究性团体在苏州成立。并于8月举行首届年会，有三十一个团体，六十余名人员参加，重点讨论如何“推陈出新”以适应时代需要等评弹理论问题。配合理论研究，研究会编辑出版了《评弹艺人谈艺录》和《评弹艺术》研究丛刊。又先后举办过一系列艺术研讨会。

同期，扬州评话研究组重点讨论了“王派《水浒》”表演艺术的若干问题。王少堂生前的艺术经历《我的学艺经过和表演经验》及韦人、韦明铧的《扬州曲艺史话》等先后发表和出版。徐州琴书、评词、大鼓等曲种，也都在表演艺术等方面作了理论探讨和艺术实践。

第四，繁荣新曲(书)目的创作。新作着眼于反映现实斗争，包括革命历史题材和有现实意义的历史题材。1981年11月，中国曲艺家协会为贯彻中共中央宣传部的思想战线座谈会精神，交流创作、改编新曲艺和整理传统书目的经验，在江苏扬州市举行全国中、长篇书座谈会。这次座谈会对江苏曲艺中、长篇新书目创作起了很大的推动作用。到1985年底，江苏有关曲种的新创曲(书)目，先后上演、出版的有扬州长篇评话《挺进苏北》、《广陵禁烟记》，苏州弹词中篇有《遗产风波》、《白衣血冤》和《老子、孝子、折子》、《多多》等。长篇有《九龙口》、《三个侍卫官》、《芙蓉锦鸡图》、《秋霜剑》、《秦宫月》、《飞龙仇》等十三部。另有徐州评词《智擒魔敌》、《战前枪声》，徐州琴书《思念亲人刘少奇》、《悦来饭店》、《清心酒》，山东快书《卖树记》等中、短篇和邳县的《百花曲艺选》等，丰富和更新了有关曲种的上演曲(书)目。苏州弹词演员邢晏芝被江苏电视台评为“江苏文体十佳人物”之一。

为表彰这一时期江苏曲艺工作者和演员创作、改编、演出新曲(书)目的成绩，江苏省文化局和中国曲艺家协会江苏分会于1985年7月在全省曲艺工作会议上授予九部长篇、四部中篇、四部短篇优秀创作奖和创作奖，九名演员受到表彰。

第五，组织会演，促进交流。为探讨和交流新曲艺的表演艺术，江苏省文化局，中国曲

艺家协会江苏分会多次组织省内各曲艺演出团体参加全国和全省的会演、调演。积极进行跨曲种、跨地区、跨出省区横向交流学习。拉开这时期会演帷幕的是1981年8月文化部在天津主办的“全国曲艺优秀节目(北方片)观摩演出”。南京军区前线歌舞团曲艺队的苏州弹词《泪花曲》、相声《政治课》被选入中国人民解放军代表队参加演出;接着,南方片观摩演出于1982年3月在苏州举行。江苏由江苏省曲艺团、苏州市评弹一团、无锡市评弹团、苏州地区评弹团、扬州市曲艺团、常州市评弹团和南京、徐州的演出团体组成代表队,南京部队前线歌舞团和一零一医院的代表参加解放军代表队,共有二十六名演员代表苏州弹词、苏州评话、扬州评话、徐州琴书、相声等五个曲种,演出十四个节目,均分别获一、二等创作、演出奖。

同时期,扬州市文化局、文联组织扬州曲艺举办“广陵书荟”。首届于1981年10月举行,检阅了扬州曲艺在“文化大革命”后迅速恢复和发展的成就。江苏省曲艺团、扬州市曲艺团、镇江市曲艺团和高邮县曲艺组的二十九名演员在八天中演出九台计三十三个节目。之后,又于1982年、1985年在镇江和扬州分别举行了第二、第三届“广陵书荟”,并动议今后要加强横向吸收和借鉴,举办苏州、扬州、徐州的“三州书荟”。此外,中国曲艺家协会江苏分会于1983年举办了“金陵曲荟”,徐州市于1985年在邳县举行中、长篇书目调演。

1980年8月,江苏省临时组建评弹团赴香港公演;1981年11月,香港“雅韵集评弹票友协会”一行十二人到苏州和江苏部分评弹演员联合演出。还有苏州评弹演员王鹰、顾之芬、金丽生、魏含玉、邢晏芝、邢晏春等曾先后去意大利、法国和美国演出。1985年11月,以冈本文弥为团长的日本“中国曲艺鉴赏团”来江苏访问了南京、无锡、苏州,欣赏了各地的曲艺艺术。

第六,继续抢救艺术遗产。“文化大革命”前中断了的对传统书目的挖掘、整理出版工作,这一时期陆续恢复进行。挖掘整理的有徐州琴书《王天保下苏州》、《张廷秀赶考》、《雷宝童投亲》及大鼓、渔鼓《卧虎山》、《鸡宝山》、《让帅印》等并复写装订成册。先后出版的长篇有:扬州评话王派《水浒·宋江》、康派《三国·火烧赤壁》、《皮五辣子》(《清风闸》)、《伍子胥》;苏州评话《三国》中《千里走单骑》、《三顾茅庐》、《孔明初用兵》、《长坂坡》、《群英会》、《草船借箭》、《火烧赤壁》七集等。选回专集有《扬州说书选》(传统部分)、《扬州评话选》(第二集)。此外,江苏音像出版社、中国唱片社、齐鲁音像出版社、黄山音像出版社等还大量出版了徐州、连云港、淮阴等地琴书、鼓书的传统曲(书)目唱片,总数计达数千万张之多。

第七,促进新故事的创作和演出。新编创的话本和整理后的传统书目的出版,丰富了上演书目,保存了曲艺文学遗产,也进入了这一时期的通俗文学行列,给新故事的创作、演出以深刻影响。此时,新故事由各地群艺馆、文化馆组织创作,培训故事员讲演。其讲演方式,因地域而异,江南一般仿苏州评话,以苏州方言或当地方言讲演;苏北多以扬州方言仿

扬州评话说表。这些讲故事和方言说唱的内容，因就地取材，贴近时代和生活，受到群众欢迎。为此，江苏省群众艺术馆多次组织调演、会讲。1980年扬州方言说唱《扬州三把刀》、徐州琴书《清心酒》被选拔参加全国总工会举办的职工曲艺调演。1985年，华东四省一市在上海举办故事会串，扬州评话《老鹅进城》获表演一等奖。讲故事这种曲艺形式的提倡和普及，促进了新故事创作的繁荣。中国人民解放军镇江军分区政治部，为纪念新四军挺进江南创建茅山根据地四十周年和中华人民共和国成立三十周年，组织一批故事作者编写了反映茅山地区抗日斗争的故事，分别编为《弯弓射日到江南》、《创业艰难百战多》两集，由江苏人民出版社出版。江苏人民出版社、江苏省群众艺术馆和南京市文联还编辑出版《垦春泥》月刊、《江苏群众文艺》和《金陵百花》双月刊，刊登故事新作。《垦春泥》杂志还首倡成立了"江苏省故事创作研究会"。

第八，培养曲艺新人。艺术教育的十年停顿，江苏曲艺接班人问题十分突出。为此，江苏省人民政府批准恢复"苏州评弹学校"，于1980年9月正式开学。至1984年，共培养学员近百人，分配到江、浙、沪等地评弹团，充实了评弹队伍。该校还为各地举办了三期培训班，培养评话、弹词青年演员七十四人。1983年4月，徐州地区戏校与市校合并成立徐州市戏剧学校后，也开班培训曲艺学员。同期，扬州等市也招收学员，由所在地的戏剧学校代为培训，以充实各自的曲艺队伍。常熟艺校亦招评弹学员，培养新生力量。

经过以上几个方面的努力，江苏曲艺有很多发展和提高。在"百花齐放，推陈出新"方针指引下，传统书目全面开放，新编历史题材、历史故事书目不断推出，现代新书目不断上演。从广场到茶馆，从书场到广播，从本地到全省，从江苏到全国，大小近四十个曲种，二十四个演出团体，六百余名专业演员和数以千计的半农半艺演员以及分布于全省城乡的业余曲艺演员和故事员演出的曲(书)目和说唱的故事，通过书场、广播录音、电视录像，遍及城乡，出现了前所未有的普及。但是，随着改革开放的深入，艺术品种竞争的激烈，江苏曲艺如何在新的历史时期适应广大听众特别是青年听众新的审美情趣，面临着严峻的挑战，有待在实践中加以调整解决。

图　　表



大 事 年 表

明

洪武初年

评话乐人张良才因做场写教坊司招子贴于门柱，被朱元璋命人缚投于水。

永乐六年(1408)

历时六年的《永乐大典》于南京纂成，内收有评话话本二十六卷。

永乐九年(1411)

成祖朱棣下令，凡“亵渎帝王圣贤之词曲、驾头杂剧”，限五天内交官销毁，违者全家处死。

嘉靖年间

苏州文士文征明，暇日喜听评话艺人说《宋江》。

万历二十三年(1595)

太仓王世贞举行宴会，命其家人，善说评话的胡忠说书。

万历二十五年(1597)

吴县县令袁宏道旅无锡，听朱叟说《水浒传》，并作纪事诗。

万历二十九年(1601)

泰州柳敬亭十四岁，因犯法被淮抚李三才下令缉捕，出走泰兴、如皋等地习说书。

万历三十二年(1604)

柳敬亭在盱眙说书谋生。

万历四十五年(1617)

苏州说书人钱二，说唱松江董其昌强抢民女为题材的《黑白传》，被董家擒捉锁打。

万历年间

南京秦淮墨客(纪振伦)选录当时流行的说唱陶真，辑成《陶真选粹乐府红珊集》，四册，十六卷。

崇祯元年(1628)

柳敬亭经云间儒生莫后光指点,书艺大进。

江宁王乐水以杀仇被缉,逃居杭州业说书。

崇祯七年(1634)

柳敬亭寓南京说书。

崇祯十一年(1638)

浙江张岱客南京,听柳敬亭说《景阳冈武松打虎》,作《柳敬亭说书》记其事。

苏州张宏客寓常州,绘说书人广场演出图卷。

崇祯末年

常熟有丐户草头娘,"熟《二十一史》,精弹词"。

寓居南京说书的名家,先后有泰州柳敬亭,广陵张樵、陈思,姑苏吴逸及孔云霄、韩圭湖等。

清

顺治初年

苏州三山居士代柳敬亭预筹墓地。常熟钱谦益作《为柳敬亭募葬疏》。

擅说《武宗平话》并以滑稽称著的江南评话艺人韩圭湖供奉内廷,在宫中说书。

顺治七年(1650)

柳敬亭在清江浦说《水浒》,华亭顾开雍作《柳生歌》,江西王猷定作《听柳敬亭说史》诗。

顺治八年(1651)

梁溪陶贞怀(女)作长篇弹词《天雨花》,三十二卷。

顺治九年(1652)

昆山归庄作道情《万古愁》。

顺治十年(1653)

柳敬亭在常熟说《三国》、《隋唐》、《岳传》诸故事,浙江周容听后记入《杂记七传》。

顺治十二年(1655)

太仓吴伟业作《柳敬亭传》,一千六百余言。

康熙元年(1662)

柳敬亭随卸职漕督蔡士英从淮安去北京。

康熙四年(1665)

宜兴陈维崧诗赠柳敬亭,并为题"左宁南军中说剑图"。

康熙五年(1666)

沛县阎尔梅在安徽庐江听柳敬亭说书,作《柳麻子小说行》,赞柳敬亭书艺。

康熙九年(1670)

苏州唱曲艺人王紫稼被御史李森先杀害。

金陵荣盛堂刊行《贞烈贤孝孟姜女长城宝卷》。

康熙二十七年(1688)

柳敬亭弟子江都居辅臣在通州说书。通州范国禄作《听居生平话》诗,陈世祿作《席间听居辅臣演说秦叔宝故事》诗,如皋吴协姞作《与居辅臣说事》诗。

康熙五十八年(1719)

苏州汤斯质等纂《太古传宗琵琶调西厢记曲谱》二卷、《宫调曲谱》二卷、《弦索调时剧新谱》二卷。

雍正七年(1729)

兴化郑板桥写成《道情十首》。

乾隆元年(1736)

苏州王君甫刊行《丝弦小曲》。

赣榆县境内流传当地人用方言土语演唱之大鼓。

乾隆二十一年(1756)

江都叶英放弃科举,习评话。

乾隆三十一年(1766)

如皋黄振作《看一人戏》诗,记所见独脚戏。

乾隆三十三年(1768)

安徽全椒金兆燕任扬州府学教授,听浦琳说书,作《㧊子传》,记扬州评话艺人浦琳生平及编演《清风闸》事。

乾隆三十四年(1769)

杏桥主人的吴语弹词本《新编东调大双蝴蝶》写定。

乾隆四十五年(1780)

高宗弘历密令两淮盐运司伊龄阿在扬州设局,甄查古今曲本、剧本,将违碍者予以修改和抽毁。

乾隆四十六年(1781)

周殊士改本苏州弹词《珍珠塔》(又名《九松亭》)刻印。

乾隆六十年(1795)

李斗历时三十一载著《扬州画舫录》成书,共八十卷。其中第五、九、十、十一各卷,记述当时扬州曲艺情况。

江宁有渔鼓艺人唱《西游记》。

嘉庆三年(1798)

江都黄承吉作《四哀》诗,悼念扬州评话艺人叶英等。

嘉庆六年(1801)

阳湖陆继辂至吴门,与江西万承纪听吴中四弦弹唱,作纪事诗。

嘉庆九年(1804)

浙江钮醉墨客旅居扬州,著《两重缘》弹词。

嘉庆十四年(1809)

苏州俞正峰所编《珍珠塔》弹词二十四回刊行。

苏州陈遇乾所作《义妖传》弹词二十八卷五十四回,由苏州书坊刻印。

苏州府告示:禁止弹唱《玉蜻蜓》。

嘉庆十八年(1813)

苏州陈遇乾所编弹词《双金锭》由苏州裕德坊刊行。

嘉庆二十二年(1817)

扬州评话艺人邹必显"以扬州土语编辑"的《飞跎全传》,由维扬文盛堂刊刻行世。

甘泉焦循自订所著《雕菰集》,收有扬州评话艺人《叶霜林传》。

上元捧花生《秦淮画舫录》写成,记歌女活动资料甚多。

嘉庆二十四年(1819)

泰州赧生居士所编《红楼梦滩簧》由东牧晓庄付梓。

据扬州评话艺人浦琳演出本改写的话本《清风闸》四卷三十二回,由奉孝轩刊行,梅溪主人作序。

道光元年(1821)

江宁侯芝改订弹词《再生缘》,更名为《金闺杰》。

海州白塔埠艺人陈六,设摊演唱工鼓锣。

咸丰六年(1856)

苏州金阊一带出现明目女子说书。

咸丰十年(1860)

设在苏州第一天门的光裕公所会址,于太平军占领苏州时毁于战火。

咸丰年间

苏州府告示:禁止女子说书。

苏州清客串苏滩艺人在苏州设立联系演唱的五个局,四个分布在东南西北四门,一个设在玄妙观内,称大局,即中心局。

同治四年(1865)

苏州弹词艺人马如飞于苏州临顿路小日晖桥堍关帝庙内重建光裕公所。

同治六年(1867)

三月,苏州布政司以"花鼓滩簧,多系男女亵狎情事,忘廉丧耻,长淫为恶"为由,于苏州玄妙观内勒碑刻石,严令禁止。

同治七年(1868)

四月十五日,江苏巡抚丁日昌奏请清廷禁书共一百一十一种。四月二十一日,江苏巡抚丁日昌"续查应禁淫书",有《文武香球》、《双剪发》、《白蛇传》等三十四种。

本年,丁日昌禁止女子说书,禁止女子进书场听书。

同治十二年(1873)

在赣榆县居家养病的江西赣州总兵王德胜提出"养天命,正风俗"的主张,以治理地方风气,要求县内大鼓、肘鼓子等曲艺艺人演唱内容健康的曲(书)目。

光绪初年

苏滩艺人由清客串转向职业化,于苏州城东仓桥浜成立行会组织"庆云集"。

光绪元年(1875)

灌云县伊山镇朱门工鼓锣艺人周奋涛、板浦镇徐门工鼓锣艺人宣福田,常年在海州马路口说唱。

光绪三年(1877)

光裕公所遗存之《出道录》的记载从本年始。记录出道人姓名、出道时间及带领出道者的姓名。

光绪十年(1884)

苏州光裕公所从临顿路迁回宫巷内第一天门,建祖师殿,并刻碑纪念。

光绪十一年(1885)

六合神书艺人阮兆云将当时一些专业巫师演出的代表性"神书"抄录成册,署名"竹林堂主人"。

光绪十三年(1887)

扬州清曲玩友黎子云、李鹤年等,将淮安民歌〔淮红〕加工修改成〔满江红〕,成为扬州清曲的主要曲调之一。

光绪十五年(1889)

镇江扬州清曲玩友小毛,依据镇江群众火烧英领事馆和教堂事件,编唱《火烧洋楼》,被捕送丹徒县衙。

光绪二十四年(1898)

南京白局艺人据上海县尹蔡京私通粮官,把官米搬上兵船运走,引起百姓公愤,抢回官米事,编演曲目《抢官米》。

光绪三十一年(1905)

浑名"小热昏"的陈少亭和李阿土,用三跳板作乐器,在苏州玄妙观说唱新闻。苏州"小热昏"由此始。

光绪三十二年(1906)

光裕公所王绶卿拟订包括"不与女档为伍,不传授女徒"等内容的《光裕公所改良章程》十六条。

宣统三年(1911)

苏州宣卷艺人在苏州盘门半爿巷内成立行会组织"宣扬公所"。

中 华 民 国

民国初年

苏州宣卷改为丝弦伴奏后,影响苏滩营业,引起双方诉讼。经官方裁决,宣卷只许用一把胡琴伴奏,并在行担上标明"文明宣卷"。

文明戏演员王无能在苏州民兴社串演杂耍,或谓"独脚戏"形成于此时。

苏滩艺人朱桐荣、马贵荪在苏州乔司空巷内再建行会组织"开智社"。

民国元年(1912)

苏州弹词艺人行会组织"光裕公所"改名为"光裕社",改司年制为会长制。第一任会长为王绶卿,副会长王效松。

民国二年(1913)

前清武举虎老三在南京夫子庙"市隐园"建大鼓书场,是已知南京第一个商业性曲艺专营书场。

民国三年(1914)

滨海工鼓锣艺人钱咸顺(盲人)据民国二年正月初一东坎镇民众怒砸公安局事,演唱曲目《东坎传》(庞光吾编词)。

民国四年(1915)

二月,苏州警察厅据光裕社王祖仁、王菊村禀称"不卖女客,不唱淫词"、"凡社外说书人等均不准于茶室内搭台说书"等内容,示谕说书人等知悉,不得违背。

本年丹阳设立救济院,收容二十余名唧当艺人,专事整理曲目和授徒工作。

本年邗江锄月山人撰写的话本《八窍珠六义图》在上海育文书局石印出版。

民国五年(1916)

南京白局艺人据江苏省议员朱守仁勾结日本人垄断织锦工业,进一步盘剥工人,织锦工人结队前往省议会进行捣毁,并痛打朱守仁事,编演曲目《打议员》。

常熟评弹艺人十多人，在常熟石梅天香阁成立行会组织“萃和社”。

苏州光裕社呈文江苏省警察厅，重申不许非光裕社艺人在苏州市内用高台演出。

民国九年(1920)

苏州督察厅长申振纲，认为弹词《玉蜻蜓》有辱其祖先，下令禁演。弹词艺人被迫将书中人物申贵生改为金贵生。

民国十年(1921)

苏州评弹艺人行会组织“光裕社”会长王绶卿，献出《泰伯教化图》，认为光裕社应尊以“三让之礼”开发吴地的周泰伯为“三皇”。

民国十四年(1925)

中国共产党人秦邦宪、陆定一等在无锡组织“锡社”，以时新小调和刊登曲艺专栏的《血泪潮》小报，声援上海工人运动。

民国十五年(1926)

十二月，光裕社举行建社一百五十周年纪念活动，建纪念幢，印纪念册。

本年，苏州姚嘻笑与吴游痕拼成双档“独脚戏”在电台、堂会演出。

民国十七年(1928)

六月三日，镇江各书场场主和在镇江的扬州评话艺人王少堂等共同组成行会组织“书社联合会”，设址于双吉书场，由双吉书场场主完恩正主持日常工作。当日并举行禁烟演出活动。

民国十八年(1929)

九月，苏州市政府布告：“凡在本市区内开业之说书人员(高台书、平台书、大鼓书、宣卷、南词、苏滩及其他类于说书性质者)，须先至本政府依法登记规程，履行登记。”

本年，苏州市公安局训令，禁止男女合演申曲、南词。

民国十九年(1930)

二月九日，苏州《大吴语报》开始连载苏州弹词《珍珠塔》。

十二月，江苏省公共娱乐事项审查委员会成立，杨慎初为常务委员，管理省会镇江城乡范围内戏剧、曲艺演出活动。

本年，京剧清唱女艺人骆玉笙(艺名“小彩武”)在南京贡院“杏花园”拜韩永禄为师，改唱大鼓，并改艺名为“小彩舞”，在义顺茶馆第一次唱鼓书《红楼梦》。

民国二十年(1931)

一月，国民党吴县党部进行艺人登记，改光裕社为“吴县光裕说书研究社”。

九月，苏州警察局布告，禁演苏州弹词《玉蜻蜓》。

十月，海州陈企侠等组织牌子曲玩友成立行会“海州音乐会”，王卓任会长。

本年，吴江同里镇宣卷艺人许维均在木鱼宣卷基础上创造了“书派”宣卷。

民国二十一年(1932)

一月,苏州宣卷艺人行会组织“宣扬公所”并入吴县娱乐公会。

本年,苏州閶邱坊女说书艺人杨根娣,学习苏州滩簧曲目后挂牌演出,称女子苏滩。

民国二十二年(1933)

九月,扬州清曲艺人黎子云所唱《风儿呀》、《五更里十送郎》,葛锦华、王万青所唱《九腔十八调》等,由上海大中华唱片厂灌制成唱片。

十二月,江苏公共娱乐事项审查委员会禁演扬州评话《平妖传》。

民国二十三年(1934)

四月,南京始建演出苏州评弹的书场于杨公井(今人民剧场斜对面)。评话艺人曹汉昌、弹词艺人曹筱英首演,国民党中央常委兼秘书长叶楚伧和国民党元老于右任曾往听书。

七月,吴县光裕说书研究社呈请苏州市警察局取缔男女拼档说书。并重申:不收女徒,不拼女档,不许社外艺人在苏州搭台说书。

十一月,国民党吴县县党部饬光裕社可以男女说书;光裕社呈请暂缓女说书入社。

十二月,北方号称八角鼓大王的荣剑尘和号称梅花调大王的金万昌偕钟三姑娘、小蘑菇(常宝坤)来南京鸣凤鼓场演唱。

民国二十四年(1935)

一月,光裕社呈请取缔男女拼档说书,男女说书艺人五十余人呈请国民党吴县县党部反对取缔,官司直打到国民党江苏省党部,直至国民党中央执行委员会民运部指导委员会,经裁决,男女艺人可以拼档说书,不能入光裕社者可另组团体。

三月十六日,男女档说书艺人在苏州成立普余社,推举王燕语、钱小春、沈丽斌、林筱舫、徐玉泉为执行委员和监察委员。

三月,扬州评话艺人王少堂,应国民党上海市党部举办的广播大会邀请,去上海说书,沪上各电台均予转播。

六月二十七日,江苏省会公共娱乐事项审查委员会决议,查禁沿街走唱鄙俚淫秽小曲。

十月二十二日,江苏省民政厅以“有碍风俗,且扰乱旅行”为名,行文取缔民间艺人随客轮说书唱曲。

十一月一日,江苏省公共娱乐事项审查委员会举行为期八天的救济水灾游艺会。戏曲清唱、扬州评话和大鼓分别于镇江欣赏林、亦乐书社、镇江大戏院举行。

民国二十五年(1936)

二月五日,大鼓艺人山药蛋在镇江亦乐书社演唱《三民主义》、《总理蒙难》,江苏省公共娱乐事项审查委员会认为“表演颇能宣扬革命事迹”,予以题字嘉奖。

本年成立于清代乾隆、嘉庆年间的无锡说因果艺人同业组织“老裕社”改称“锡裕社”，社长刘鸿秀，有社员九十余人。

民国二十六年(1937)

七月十五日，江苏省公安局以“鄙俚淫秽，有伤风化”为由，张贴布告，禁止沿街弹唱扬州小曲。

十一月，设有“空中书场”的苏州“百灵”、“苏州”、“久大”等电台因沦陷而关闭。

民国二十七年(1938)

三月二十八日，南京沦陷后艺人星散，南京游艺戏剧公会登报启事：凡游艺界(包括杂耍、双簧、魔术、大鼓、相声、武术等类)、戏剧界之演员，可即日到会登记，以便分派各院演唱。

十月，东海县政府在国民党五十七军协助下，招考选拔青年，组成抗日宣传队，并在海州举行了以快板书、相声等为主的文艺会演，观众累计达数千人。

民国二十八年(1939)

五月，沛县县政府组织“沛县盲人曲艺救国宣传队”，委任唐高瑞为副主任代行主任职务，主管宣传队抗日救亡活动。

秋，苏州弹词艺人王畹香、评话艺人王效荪赴香港演出，历时半载，王畹香被誉为“香港梅兰芳”。

十月，苏州、常熟、太仓地区的中共地下组织，编写《送郎出征》、《讨汪逆》等弹词开篇供艺人在敌后演唱。

十二月，盐城周涤钦作《民族弹词》，讽刺国民党积极反共，消极抗日，被江苏省政府主席韩德勤部秘密杀害于兴化。

民国二十九年(1940)

二月，河南坠子艺人阎新元在新浦兴建第一座营业性的室内书场，取名“河南茶社”。

本月，海州、灌云、泗阳、涟水、沭阳、淮阴等地的工鼓锣艺人在涟水县召开艺人大会。与会者每人为大会集资两块银元，会上决定：按县设分会，推选分会负责人。规定每二至三年召开一次大会，每年按县举行一次小会。

六月，擅说《三国》的扬州评话艺人夏正旌在仪征新城参加新四军罗炳辉部。

七月，无锡业余评弹组织“云璈票房”成立。社长周静啸，票友十八人。

八月九日，扬州评话艺人王少堂在大丰白驹镇兴汉茶馆说《水浒》，到施耐庵故里施家宗祠朝拜，二百余人闻讯前往观看。

九月，苏州评弹艺人潘伯英等据上海华美药房发生的逆伦案，编就三回书的《伦变》在苏州演出。为评弹中篇之始。

民国三十年(1941)

一月，苏州县人民抗日自卫会颁布在评弹演出中应该“削去封建遗毒，穿插抗建材料”的通令，张贴城乡。

七月，东海县中学生在石榴乡成立文艺宣传队，以鼓书、快书、相声、活报剧等文艺形式演出抗日救国节目。主要领导人和文艺骨干有鲍龙谦、孙汉章、郇耀中、郇晓峰等。

冬，淮阴县抗日民主政府举办为时七天的艺人训练班，参加学习的有工鼓锣、琴书、渔鼓、大鼓、莲花落等曲艺艺人。学唱《劝子参军》、《反内战》、《洞房杀鬼子》等新曲目。

民国三十一年(1942)

二月二十五日，扬中县唱麒麟艺人，在新四军战地服务团指导下，至各乡镇唱曲，宣传抗日救国，以当地发生的事实，揭露敌伪军罪行。

夏，中国国民革命军新编第四军第四师曲艺组成立，袁大贵任组长，梁宏贵、李一珍任副组长，全组十三人，有四个曲种。

十月，淮泗县抗日民主政府在黄圩举办第四期抗日艺人训练班，将艺人按锣鼓、扬琴、大鼓、淮海小戏等曲(剧)种编组，成立“淮泗县抗日艺人演出队”，分赴各地演唱新词、新曲，有《三岔打鬼子》、《二老谈天》、《反内战》等新节目。

民国三十二年(1943)

一月，大鼓艺人潘长发于灌云县成立艺人救国会，发动当地曲艺艺人唱新书，宣传抗日救国。

本月，山北县(丹阳)新四军文抗会编发以抗日为内容的文艺宣传材料，通知各区乡在春节期间以唱麒麟、荡湖船、打花鼓、挑花担、扭秧歌、小型广场戏等形式，开展文娱宣传活动。

民国三十四年(1945)

一月，苏州伪警察局颁发(二)字一七九号布告，重申保护光裕社、苏州评弹不得男女合演。

本月，光裕、润裕、普余三社合并为“吴县评弹协会”。钱景章为会长。

四月，淮海地区公安部门在涟水杨口发起成立百艺工会。周协、陈泽夫分任会长、副会长。曲艺艺人吴德成、张同举、彭汝友等参加。会议要求与会者以艺人身份作掩护，协助革命工作，并制订了“打入、争取、稳定、瓦解、除暴”十字方针。

九月，海州民间艺人为庆祝抗日战争胜利，自发组织了民间文艺会演，历时三天。有旱船、牌子曲、工鼓锣等曲种艺人参加。

民国三十五年(1946)

一月，江苏省民众教育馆于文庙开设书场，邀请扬州评话艺人王少堂说《水浒》。

本月，宿北县抗日民主政府在金李庄举办为期三个月的艺人集训班。有苏北大鼓、

徐州评词、苏北琴书（当时称“扬琴”）、徐州渔鼓等四个曲种的艺人二十余名参加。集训期间，审查了部分传统曲目、明令禁演《九顿饭》等黄色曲目；同时，配合形势教育，排演了《送郎参军》、《拥军优属》、《减租减息》、《反霸除奸》、《歌唱解放区》等新曲目。

本月，苏州评弹票友组织“友联社”成立。

二月，镇江书社联合会评话艺人王少堂等以“社会经济凋落，业务不振，难荷捐税负担”为由，上书江苏省立镇江民众教育馆馆长洪为法，要求转呈江苏省政府教育厅厅长陈果夫及镇江市政府，免征镇江各书社娱乐税。

三月十八日，新四军华中军区政委邓子恢在淮阴召开的华中宣传教育大会上指出：对于民间艺人、大鼓、说书、唱戏、玩把戏、幻术、吹鼓手等加以组织与改造，使之变成有益于社会的娱乐工具。

冬，灌云县工鼓锣艺人何家仁受苏皖边区政府李一氓委派，组织沭阳、灌云、泗阳、涟水等十一县的艺人深入“国统区”演唱，宣传解放战争形势。

民国三十六年（1947）

二月，徐州市商会主办曲艺竞赛大会。快书艺人高元钧获“滑稽明星”称号。当地裕成祥绸店赠高元钧一幅桌围，上绣“品评头名，播音先声”字样。

三月，苏州市警察局明令禁唱弹词开篇《宫怨》。

秋，国立编译馆萧亦五和高元钧整理快书《武松传》。

十月，南京民间艺人组成“民间艺术改进会”，马立元任理事长，刘宝瑞、高德禄、富少舫（山药蛋）、李梦幻、高元钧为常务理事。共有会员一百多人。

民国三十七年（1948）

二月，灌云县工鼓锣艺人何家仁因演唱反对蒋介石挑起内战曲目，被国民党地方武装杀害于伊山镇夹山口。

十一月，吴县评弹协会议决：不准男女弹词家在书场电台唱流行歌曲及地方戏。

十二月，海安《江海学报》乐秀良把淮海战役的战地通讯改编成话本，由民间艺人传唱。

民国三十八年（1949）

年初，快书艺人高元钧应邀到上海大中华唱片厂灌制快书《武老二》选段《鲁达除霸》、《武松赶会》唱片。唱片厂以语言定名，称“山东快书”。高回宁演出时，始称“山东快书”。

中华人民共和国

1949 年

11 月 10 日，南京市曲艺艺人二百四十人向人民政府申请登记，并开始参加说唱新

书。

本月，南通地区、南通市成立包括曲艺在内的戏曲改进机构，孙大翔为负责人。

12月，扬州市戏曲工作者协会成立，吸收曲艺艺人入会，分设评话、清曲、街艺、水上曲艺等组，管理艺人演出事宜。评话组组长为夏金台，清曲组组长为王万青。

12月15日，苏州评话、弹词工作者协会在苏州市光裕社旧址举行成立大会，评弹工作者二百零四人到会。

1950年

1月，徐州市人民政府举办曲艺艺人训练班，一百二十多名曲艺艺人参加学习。

2月1日，南京市曲艺改进会成立，有会员一百四十七人，设会址于贡院街，评书艺人文微夫被选为负责人。

3月11日至12日，南京市曲艺艺人在夫子庙第一大舞台举行曲艺大会串。参加演出的名角有相声艺人刘宝瑞、王树田，快书艺人高元钧、大鼓艺人富贵花等。

3月，南京市曲艺改进会会员高元钧、金幻民等十五人组成曲艺工作团，赴华东地区人民解放军驻地慰问演出。

4月7日，扬州评话演员王少堂在首届苏北文学艺术界代表大会上被推举为苏北文联戏曲改进协会副主席。

7月7日，南京市曲艺工作团成立。

9月，无锡市业余评弹社“锡社”成立。社员近百人，由无锡市文联领导。

9月28日，镇江市戏曲评弹协会成立，分京剧、评弹、维扬戏、街头艺人四组，一千多艺人参加了成立大会。

10月，徐州市王玉珍、王玉兰、张明新等在大同街开办曲艺实验书场。

1951年

2月24日，新海连市人民政府文教科制订工作计划，着手对工鼓锣、苏北大鼓的曲目进行整理，对曲艺队伍进行整顿。

6月，无锡市、苏州市曲艺界响应全国文联捐献“鲁迅号”飞机的号召，举行捐献大会书。

7月，南京市曲艺工作团赴徐州及山东兖州，参加慰问中国人民志愿军伤病员演出。

8月14日，苏州评弹艺人讲习班学员到沪、宁、杭等地作为期十天的旅行捐献义演。

10月，徐州曲艺艺人徐玉兰的渔鼓坠曲目《十女夸夫》由上海唱片社灌制成唱片。这是徐州市曲艺演员首次灌制的唱片。

11月19日，“苏州市新评弹实验工作团”成立，潘伯英任团长。

1952 年

2 月，徐州市实验曲艺队成立，崔金兰任队长，朱元才、范筱英任副队长。

3 月 29 日，苏州评弹改进协会召开大会，进行“斩尾巴”，自动停演《乾隆下江南》、《济公传》、《玉蜻蜓》、《彭公案》、《三笑》、《落金扇》、《珍珠塔》、《啼笑因缘》八部长篇评弹书目。

4 月 17 日，“无锡市评弹实验工作团”成立，由无锡市文联戏曲改进协会曲艺分会领导。

5 月，苏州弹词演员贾彩云上书中央人民政府文化部沈雁冰部长和周扬副部长，陈述对苏州评弹协会“斩尾巴”的不同意见。

6 月，苏州“新评弹实验工作团”改名“苏州市评弹实验工作团”。曹汉昌任团长。

本月，南京市工人文化宫成立南京市工人业余说唱队，张德年任队长。说唱队能演出京韵大鼓、山东快书、相声、评话等曲种。

1953 年

2 月，徐州市文教局组织力量，对《猪八戒拱地》、《梁祝》、《白蛇传》等传统曲目加以整理并演出。

4 月至 5 月，江苏省文化局调徐州市曲艺队到南京夫子庙江南剧场汇报演出。崔金兰的徐州琴书《猪八戒拱地》、谭金秋的西河大鼓《十女夸夫》等节目尤其受群众欢迎。演出共持续两个月。

10 月 7 日，南京市颁布《关于私营职业剧团、曲艺艺人演唱单位流动演出手续的规定》。

1954 年

春，江苏省文化局委托南京市文化局，请扬州评话老艺人王少堂到南京夫子庙说书。南京市由萧亦五等组织人员录音。

6 月 14 日至 16 日，南京市人民政府文化事业管理处在香铺营文艺会堂举行第一届全市曲艺观摩会演。演出经过初步选择整理的十六个节目。

1955 年

5 月 1 日，中国人民解放军南京军区政治部前线歌舞团曲艺组成立。

9 月 17 日，江苏省文化局致函苏州市文化处，希望对过去禁演评弹的问题重新检查，对今后评弹上演节目的管理求得正确的方案。

1956 年

2 月 29 日至 3 月 9 日，江苏省第一届职工业余文艺观摩会演大会在南京举行。参加会演的有来自十二个城市的演员二百二十三人，共演十一场，其中曲艺有四十二个节目。相声《小脚主任》等十一个节目获创作奖；李金大、杜家驹等九人获优秀表演奖。

4月20日，江苏省代表团演出的苏州评弹《隐藏不了》，在参加北京举行的全国职工业余曲艺观摩演出大会上获演出一等奖。大会于本日结束。代表团演出的节目还有相声《小脚主任》、扬州说书《统计员》等。

4月，南京市群鸣相声队成立。

6月28日，江苏省文化局发布“江苏省曲艺艺人登记管理暂行办法”和“关于曲艺艺人收授学员的规定的几个参考意见”。

6月，扬州师范专科学校洪式良著的《柳敬亭评传》，于上海古典文学出版社出版。

7月12日，中共江苏省委主办的《新华日报》发表社论《做好曲艺艺人登记工作，为发展曲艺事业创造条件》。

7月26日，扬州评话演员王少堂的《武松打虎》演出本在《南京日报》开始连载。

7月，新海连市曲艺组成立，程奎忱任组长。有工鼓锣、评词两个曲种，演员五人。

12月18日，南京大学学生评弹团成立，由男女同学共十四人组成。并演出了参阅京剧、越剧演出本，集体创作的中篇苏州评弹《秦香莲》。

1957年

5月16日至18日，苏州市文化局召开苏州市评弹艺人代表会议，三十八位艺人代表在三天的会议上大胆鸣放，对苏州市领导评弹事业提出批评意见。中共苏州市委书记吴仲村、副市长洪波到会认真听取代表们意见。

5月29日，南京市文化局召开曲艺艺人座谈会，倾听他们对曲艺领导工作意见，在宁的中国曲艺研究会负责人连阔如、陶钝，江苏省文化局副局长吴白匋和江苏省文联秘书长郭铁松等到会听取了大家意见。

5月，中央广播艺术团相声演员侯宝林率团来宁演出。

7月，扬州曲艺工作者孙佳讯、张鸣春等编选的《扬州清曲选》六首曲词、十六首曲谱，由江苏人民出版社出版。

8月6日，江苏省服务厅、航运厅、供销合作社和文化局发出关于开放各地茶、饭、浴室、旅馆专营或兼营的书场及各内河轮船上的曲艺艺人随船演唱问题的联合通知。

9月25日至28日，江苏省第一届曲艺会演南通会演区大会在海门举行。南通专区六个县(如皋未到)和南通市的曲艺艺人三十人参加演出。有启海评话、启海弹词、钹子书、小曲、口技、苏中道情等六个曲种三十一个节目。评出荣誉奖一名、表演奖十三名，并成立了南通专区曲艺联谊会。

10月5日，江苏省群众艺术馆主办的以刊载小戏，曲艺为主的群众性刊物《江苏文娱》创刊。

10月12日，为期六天的江苏省第一届曲艺观摩演出大会徐州会演区会演结束。徐州琴书、徐州渔鼓、徐州花鼓、河南坠子、徐州三弦、工鼓锣等十六个曲种的一百四十七

名演员参加演出，共演十二场。

11月13日，江苏省第一届曲艺观摩演出大会无锡会演区在无锡市会演结束。苏州弹词、苏州评话、常州道情、无锡评曲、什锦书等五个曲种的五十六名演员共演十四场。

11月28日，江苏省第一届曲艺观摩演出大会扬州会演区在扬州市会演结束。扬州评话、扬州弹词、苏中道情、丹阳啷当、南京白局、扬州清曲、苏北琴书、苏北大鼓等曲种的四十四名演员演出五十四个节目，演出十七场，公演十一场，三十名演员获奖。

11月30日，为期四天的江苏省第一届曲艺观摩演出大会淮阴专区及清江市会演区在清江市演出结束。工鼓锣、苏北大鼓、苏北琴书、徐州评词、苏中道情、河南坠子、清唱等曲种的四十四名演员演出三十九个节目，有十三名演员获奖。

12月17日，为期七天的江苏省第一届曲艺观摩演出大会苏州会演区在苏州市演出结束。苏州弹词、苏州评话、苏滩、宣卷、无锡评曲、小热昏等曲种的演员八十余人参加演出，共演出九十五个节目，十二场。

12月22日，历时五天的江苏省第一届曲艺观摩演出大会南京会演区在南京市红楼书场会演结束。参加演出的曲种有相声、南京白局、北方评书、安徽大鼓、苏北琴书、河南坠子等，共演六场。

1958年

二月，江苏全省曲艺艺人登记工作结束。经统计，全省有曲种三十个，职业演员二千七百四十九名，其中男性二千零五十名，女性六百九十九名。

2月14日，江、浙、沪两省一市文化局联席会议在苏州市召开，讨论评弹工作。

5月10日，江苏省文化局向国家文化部报送第一批抢救戏曲、曲艺界老艺术家表演艺术经验的规划意见。扬州评话和扬州清曲老艺人王少堂、王万青列入名单。

6月15日，江苏省曲艺汇报演出大会在南京举行。三十余个曲种的一百多名演员参加演出。前后八天共演出十场九十多个节目，其中现代题材的节目占一半以上。

6月23日，江苏省文化局召开曲艺工作会议，讨论本省曲艺队伍进一步组织起来，用多种形式，为政治服务，为生产服务及建立一支工人阶级的曲艺队伍等问题。

7月，徐州市曲艺团成立。

8月1日，由王平任团长的江苏代表团在北京参加第一届全国曲艺会演大会。十六名演员演出了苏州弹词《六对半变一条心》、《载美回苏》，扬州弹词《她比我更快》，无锡评曲《白泥小粉闹纠纷》，相声《坐享其成》，河南坠子《姑娘的婚事》和工鼓锣《单刀赴会》等节目。

8月16日，扬州评话演员王少堂在北京举行的中国曲艺工作者协会成立大会上被推举为副主席。

8月，扬州评话演员王少堂和苏州弹词演员杨乃珍、曹啸君，参加全国曲艺会演巡

回演出团。

9月,徐州专区在睢宁县成立文化艺术学校。有学员二十多人。

本月,全国曲艺会演巡回演出团来南京演出,江苏省文化局组织全省曲艺艺人代表及市县曲艺工作者四十余人来宁观摩。

秋,盐城专区文教局组织人员抢救滨海县民间老艺人沈炳责、邢树民、庄北一等人的艺术遗产,历时三月,挖掘整理了五大宫曲的十八首词曲,并油印成册。

秋,苏州市评弹协会改称苏州市曲艺联合会,潘伯英当选主任。

10月23日,南京市曲艺团成立。

12月,常州市评弹团建立。

1959年

3月,扬州市曲艺协会成立,推举王少堂为名誉主席,张青萍、孙佳讯为正副主席。

4月20日,刊登优秀戏曲、曲艺作品的《江苏戏曲》月刊创刊。

4月,经江苏省人民政府批准,江苏戏曲学院设评弹班。

本月,苏州市戏曲学校评弹班招生开学。

7月28日,由苏州专署文化局和苏州市文化局主办的评弹大会串在苏州举行。

8月,苏州市戏曲学校评弹班秋季班招生开学。

9月,江苏戏曲学院苏州评弹专业招收新生二十七名入学。

本月,王少堂口述,孙龙父、孙家讯整理的扬州评话《武十回》更名《武松》,由江苏人民出版社出版。

9月15日,苏州地区评弹团成立,魏含英任团长。

本月,经南京市文化局批准,招收第一批属全民所有制的曲艺学员七人,由南京市曲艺团培训,学制三年。

10月,江苏省文化局发出"关于动员本省专业艺术表演团体(包括曲艺艺人)上山下乡下厂演出"的通知,要求"向群众演出,向群众宣传,歌颂总路线、歌颂大跃进、歌颂人民公社,鼓舞劳动人民的革命干劲,为在今年内提前完成第二个五年计划的主要指标而努力"。

本年,徐州市文化处组织力量挖掘整理传统书目《说岳》、《孟丽君》等二百多部,三百多万字。

1960年

年初,盐城艺术学校增设盐阜宫曲班,招收学员二十余人,专学"五大宫曲"。

1月24日,苏州市文化局和苏州市文联举办徐云志六十诞辰暨舞台生活四十五周年庆祝大会,并在苏州书场组织〔徐调〕专场演出。

2月2日至3日,2日上午及3日下午,中央领导人陈云在苏州市苏州饭店接见江

苏省文化局副局长郑山尊、中共苏州市委宣传部部长凡一、苏州市文化局副局长周良、苏州人民评弹团团长曹汉昌、指导员颜仁翰等，座谈苏州评弹。陈云作重要讲话。

2月2日，江苏省第二届群众业余文艺汇报观摩演出大会在南京开始举行。全省各地的六十名工农业余文艺活动积极分子演出了十二场一百三十八个节目，其中有苏州评弹大合唱《歌唱八中全会》，南京白局《赵小妹》，工鼓锣《闹深翻》等节目。

4月3日，扬州评话演员王少堂在江苏省文学艺术工作者第三次代表大会上当选为常务委员会委员，王万青、孙佳讯、倪省三、张青萍、潘伯英当选为委员。会议期间，江苏省曲艺研究会成立，王少堂当选为会长，徐云志、张青萍、杨正吾为副会长。

5月10日，江苏省曲艺团成立。

5月15日，中央领导人陈云对苏州市文化局周良，在杭州谈了《珍珠塔》的整理问题。

5月20日，曲艺界杨乃珍、侯莉君、潘伯英、秦德林当选为江苏省教育和文化、卫生、体育等方面社会主义建设先进工作者。

5月31日，中央领导人陈云写信给中共苏州市委宣传部长凡一，对评弹新书创作和传统书目的整理发表了意见。

6月1日，江苏省曲艺界先进工作者代表潘伯英、倪省三、秦德林，出席在北京举行的全国文教群英会。

8月1日，江苏省曲艺界代表王少堂、王鹰、徐云志、侯莉君出席中国文学艺术界联合会第三次代表大会。大会期间，中国曲艺工作者协会召开第一届第二次理事(扩大)会，选举新的领导机构，扬州评话演员王少堂继续当选为副主席。

8月，由南京市总工会主席夏冰流倡议，建立南京市工人白局实验曲剧团。

9月30日，镇江市曲艺团成立。

10月14日，江苏省文化局颁布“江苏省文化局为加强对戏曲团体和曲艺艺人流动演出管理的通知”。

10月25日，无锡市曲艺团成立。

11月14日，中央领导人陈云在南京听扬州弹词。并和江苏省文化局负责人和江苏省曲艺团部分负责人和演员座谈扬州弹词的革新问题。

本年，工鼓锣演员张同举演唱的《单刀赴会》由中国唱片公司灌成唱片。

1961年

2月6日，苏州市戏曲界于乐乡饭店为苏州弹词演员周玉泉六十五岁寿辰暨书坛生涯四十周年举行纪念会。会后在新艺剧场举行了祝寿纪念演出。

4月18日，中央领导人陈云写信给苏州市文化局周良等人，商量评弹的录音安排。

4月27日，江苏省第一次苏州评弹流派观摩演出大会在南京举行。三十名弹词演

员演出十六部书目的三十二个选回，有魏含英的《珍珠塔·托三桩》，俞筱云、俞筱霞的《白蛇传·盗仙草》，徐碧英、王月香的《英台哭灵》，刘雪华、刘丽华的《王宝钏》；庞学卿、李娟珍的《雷雨》等。

5月11日，《新华日报》"新华副刊"以整版刊登第一次评弹流派观摩演出大会的评论文章。

5月31日，中国共产党江苏省委宣传部副部长陶白以"石陶"笔名在《新华日报》发表长篇文章《在苏州弹词会书中所想到的几个问题》，从"特色"、"流派"、"书路"、"希望"几方面对第一次苏州评弹流派观摩演出作了论述。

7月5日，苏州市曲艺联合会和江苏省曲艺团在苏州举行弹词曲调弹唱会。除组织两场演出外，还就弹词音乐中的一些问题举行了专题座谈会。

7月18日，中央领导人陈云在苏州和中共苏州市委书记王人三、宣传部长凡一、文化局副局长周良、文联副主席潘伯英及评弹团朱霞飞、邱肖鹏等座谈，对整理弹词《珍珠塔》发表了重要意见，并提议开办评弹学校。

9月，扬州市文化处、扬州市文联举办扬州评弹流派观摩演出大会。"王派"、"马派"《水浒》，"康派"、"蓝派"《三国》和"张氏弹词"等参加演出。大会期间召开了多次座谈会，就扬州评弹的艺术特色、说表技巧、表和演的关系等问题作了探讨。

11月，中国人民解放军南京军区政治部前线歌舞团曲艺组扩大为曲艺队。

12月20日，江苏省评话观摩演出大会在南京举行。有苏州评话、扬州评话、南京评话演员参加，演出了《水浒》、《三国》、《岳传》、《东汉》、《西游记》、《清风闸》等选回，并对评话表演艺术进行了座谈探讨。

1962年

5月17日，苏州市文联副主席潘伯英，在《新华日报》发表《从评弹的一个新形式诞生谈起》一文，阐述中篇评弹的作用。

6月27日，苏州戏曲学校撤销昆曲班，改名苏州市评弹学校。

6月30日，中央领导人陈云写信给苏州文化局周良，谈苏州评弹的资料搜集工作。

10月，中国曲艺工作者协会副主席陶钝到扬州了解扬州曲艺情况，听了黄少章演出的《八窍珠》，并建议记录整理。

本月，扬州评话研究小组选编的《扬州评话选》由上海文艺出版社出版。

12月27日，中央领导人陈云在苏州和苏州市文化局周良、苏州人民评弹团颜仁翰谈弹词《孟丽君》。

1963年

6月15日，中央领导人陈云和苏州弹词演员周玉泉、薛君亚等谈弹词《玉蜻蜓》和《文武香球》。

9月3日，江苏省曲艺团苏州弹词演员杨乃珍随中华人民共和国文化部组织的中国艺术家代表团出访日本，演唱《新木兰辞》及《蝶恋花·答李淑一》。

9月11日，苏州人民评弹团部分演员和江苏省曲艺团部分演员组成演出团去天津、北京、郑州、洛阳、武汉等地演出。在北京演出期间，周恩来总理曾三次听书。郭沫若、邓颖超、叶圣陶、张际春、夏衍等听过书。

10月20日，苏州专区在昆山县举行为期十天的评弹现代题材书目会演开始。参加会演有苏州专区各县的五个评弹团和一个评弹队共一百八十余名演员，演出创作或改编的三十个现代书目。

11月，江苏省曲艺团苏州弹词演员杨乃珍随中华人民共和国文化部组织的中国艺术家代表团在香港作访问演出。

12月24日，连云港市工人刘国华赴京参加中国曲艺工作者协会召开的曲艺创作座谈会。

本年，淮阴市曲艺工作者协会成立，负责人为张韵平。

1964年

春，苏州人民评弹团演员刘小琴赴越南参加慰问抗美援越战士演出。

6月4日，南京军区前线歌舞团曲艺队参加中国人民解放军全军第三届文艺会演。节目为山东快书《李三宝比武》、相声《水浒外传》、苏州弹词《迎新曲》、上海说唱《热心人》等。

10月，以小生第四郎为团长，冈本文弥为副团长的日本保卫民族技艺会访华代表团一行六人，由中国曲艺工作者协会秘书长张克夫等陪同到南京及苏州访问，参观了苏州评弹学校，并与部分评弹老艺人及青年演员同台交流演出。

本月，南京市总工会所属南京市工人白局实验曲剧团划归南京市文化局领导，改名为南京市白局曲艺团。

12月12日，扬州评话演员王少堂，当选为第三届全国人民代表大会代表。

1965年

9月26日，苏州市各评弹团学习内蒙古“乌兰牧骑”演出队，组织了有八十六名演员参加的十二个小分队，分赴沙洲、吴县、无锡县农村为农民演出。

12月15日，江苏省苏州评弹现代书目观摩演出会在南京市举行。江苏省曲艺团及苏州、南通、镇江三专区及苏州市、无锡市、常州市的七个代表队共演出十二台七十七个节目。

1966年

4月，无锡县评弹队吴君言与常熟评弹团高丽蓉在苏州招待越南民主共和国主席胡志明的晚会上，演唱对白开篇《钢铁战士麦贤得》。演出结束后，受到胡志明主席接

见，并合影留念。

9 月，南京市曲艺团改名为南京市战斗文工团，南京市白局曲艺团改名为南京市地方曲艺团。

1968 年

1 月 6 日，扬州评话演员王少堂病中被批斗，受惊去世。

10 月，江苏省曲艺团和江苏省直属剧院、团千余人集中于南京农学院，进行“斗、批、改”活动。

1969 年

5 月，苏州市撤销苏州市评弹一团、评弹二团和评弹三团。

7 月 6 日，南京市战斗文工团与方言剧团、木偶剧团合并，成立南京市文工队。南京市地方曲艺团撤销，人员并入南京市话剧团。

1970 年

2 月，无锡市曲艺团被撤销。

10 月 1 日，江苏省曲艺团赴无锡、苏州巡回演出。是为“文化大革命”开始后该团首次演出。

本年，扬州市曲艺团部分演员并入扬州市文工团为曲艺队，其余人员转业。

本年，南京市文工队撤销。

1971 年

年初，徐州市文化局将徐州市曲艺团并入徐州市文工团。

4 月，无锡市成立评弹队，隶属于无锡市毛泽东思想宣传队曲艺队。

1972 年

5 月，江苏省评弹会演在无锡举行。

1975 年

1 月，中国人民解放军南京军区政治部宣传部编辑的《南京部队曲艺作品选》由人民文学出版社出版。

5 月 1 日，江苏省曲艺团、苏州市评弹团部分演员组织成江苏省代表队，由钟兆锦率领去北京参加全国部分省市曲艺调演。后留京参加毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表三十三周年纪念演出。

1976 年

6 月 12 日，江苏省曲艺团及扬州市、常熟、太仓等曲艺演出团体组成江苏省曲艺演出队，由程茹辛带队晋京参加全国曲艺调演。

1977 年

12 月 26 日，江苏省曲艺团苏州弹词演员杨乃珍，在北京人民大会堂由文化部组织

的纪念毛泽东诞辰八十四周年专场文艺演出中，演唱了苏州弹词开篇《山山水水寄深情》。

1978 年

1 月，扬州市曲艺团恢复建制。

2 月，无锡市评弹团重建。

4 月 1 日，江苏省苏州评弹创作节目观摩演出大会在苏州开始举行。参加演出的有江苏省曲艺团、苏州市评弹团、无锡市评弹团、常州市评弹团及苏州地区、镇江地区所属各县的评弹团，共演出十九场五十六个节目，其中有十三个节目获奖，七十七名演员和创作人员受到表彰和奖励。

10 月 25 日，江苏省革命委员会文化局在扬州隆重举行悼念王少堂仪式，为其恢复名誉。陈云及文化部、中国文学艺术工作者联合会、中国曲艺家协会筹备组发了唁电并送了花圈，侯宝林等代表中国曲协筹备组到扬州吊唁。

11 月 12 日，苏州评弹艺术座谈会在吴江同里镇召开。江、浙、沪的评弹工作者五十余人出席会议。会上学习中央领导人陈云对评弹的指示，控诉“四人帮”文化专制政策对苏州评弹艺术的破坏。

1979 年

1 月，徐州市文化局招收学员四十人，成立曲艺班，培养曲艺新人。

本月，苏州市建立评弹研究室，曹汉昌任主任。

3 月，扬州郊区西湖乡胡场一号大木椁墓中出土两件西汉宣帝时的说唱造型木俑。

本月，南京军区前线歌舞团部分曲艺演员参加中央慰问团，赴云南省向河口前线对越自卫反击战部队进行慰问演出。

5 月 21 日，中央领导人陈云写信给苏州市文化局周良，谈及评弹新书目的创作问题。

5 月，张青萍、张棣华、王丽堂去北京出席中国曲艺工作者协会常务理事扩大会。

10 月 30 日，周良、曹汉昌、邱肖鹏、张青萍、张棣华、侯丽君、王丽堂、陈增智、徐林达去北京出席中国文学艺术工作者第四次代表大会和中国曲艺工作者第二次代表大会。曹汉昌、王丽堂被选为第四届文联委员，王丽堂、周良、邱肖鹏、陈增智、徐林达、曹汉昌当选为中国曲艺家协会理事会理事。

11 月 2 日，江苏省人民政府批准重建苏州评弹学校，定为中专性质。

11 月 27 日，中央领导人陈云写信给苏州市文化局周良，寄来为苏州评弹学校题写的校名。

本年，南京市浦口曲艺团成立。

1980 年

2 月 2 日，苏州评弹江、浙、沪会书在苏州举办。

2月13日至18日，法国巴黎第三大学中文系主任、教授、汉学家于如柏，受“法国科学中心亚非拉口头文学研究所”委托来南京访问，搜集扬州评话资料，为在巴黎举办“扬州评话讲座”做准备。在宁六天时间内，观摩了扬州评话演员康重华、王丽堂的演出，并举行座谈。

3月20日，连云港市文化局下发《关于戏曲、曲艺艺人管理意见》。

4月18日，江苏省文学艺术工作者第四次代表大会闭幕。曲艺界尤惠秋、王丽堂、王筱堂、邢晏芝、杨乃珍、周良、金声伯、曹啸君、魏含英当选为第四届委员会委员。

4月19日，江苏省曲艺研究会第二次代表大会在南京召开。通过了江苏省曲艺研究会更名为中国曲艺家协会江苏分会的决议。在二届一次理事会上，周良当选为主席，王筱堂、杨乃珍、曹啸君、魏含英为副主席，张棣华为秘书长。

5月20日，江、浙、沪评弹界协作性艺术交流的研究性团体——“苏州评弹研究会”在苏州成立，中国曲艺家协会江苏分会主席周良被推选为干事长。

8月14日，应香港联艺娱乐公司邀请，临时组建的江苏评弹团由团长金毅，副团长周良、杨乃珍、曹啸君率领赴香港公演。演员有曹啸君、金声伯、尤惠秋、朱雪吟、杨乃珍、邢晏春、邢晏芝、龚华声、蔡小娟、董梅、徐祖林、魏含玉、侯小莉。演出书目有《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《白蛇传》、《三笑》、《落金扇》、《杨乃武》、《华丽缘》、《啼笑因缘》、《七侠五义》、《包公》等十五部传统书目的选回四十八折和部分选曲。

8月24日，鞍山市曲艺团评书演员刘兰芳来江苏交流技艺。中国曲艺家协会江苏分会组织在宁曲艺工作者观摩了她的演出，并与之座谈。

9月19日，苏州评弹学校恢复，中国曲艺家协会副主席罗扬、江苏省文化局顾问郑山尊、中国曲艺家协会江苏分会主席周良等前往祝贺。

9月，中国曲艺家协会江苏分会创办不定期内刊《江苏曲艺通讯》，介绍情况，交流经验。

本年，南京市浦口曲艺团调入南京市歌舞团，为曲艺队。

1981年

1月10日，中央领导人陈云写信给苏州市文化局周良，谈及评弹学校事。

5月1日，由江苏省总工会、江苏省文学艺术工作者联合会、中国曲艺家协会江苏分会联合举办的“金陵曲荟”在南京举行。有南京部队前线歌舞团曲艺队、江苏省曲艺团、南京市歌舞团曲艺队、南京市工人业余艺术团曲艺队参加演出。共演出七场，包括有相声、快板书、苏州评弹、徐州琴书、南京评话、南京白话等二十七个节目。

6月2日至8日，苏州评弹研究会第二次年会在吴县洞庭东山举行。会期七天，传达、学习了陈云对评弹工作的重要意见，围绕“出人、出书，走正路，保存评弹艺术”的问题进行了深入的讨论。出席会议的有江、浙、沪三十多个评弹团体的代表。会议期间，江

苏省文化局、中国曲艺家协会江苏分会召开了书目工作座谈会，以摸清全省书目“家底”，制订搜集、整理规划，交流工作经验，促进新书目创作。各地区、市负责曲目工作的人员出席了会议。

8 月，中国人民解放军南京部队前线歌舞团曲艺队的苏州评弹《泪花曲》、相声《政治课》被选入解放军代表队演出曲目，参加由中华人民共和国文化部在天津主办的全国曲艺优秀节目观摩演出（北方片）。

9 月，扬州评话研究小组编辑的《扬州说书选》（传统作品），由北京中国曲艺出版社出版。

10 月 19 日，周良、王筱堂、张棣华、杨乃珍、邱肖鹏、邢晏春、邢晏芝、韦人、夏耘、李真、汪复昌、郭向安、费力参加中国曲艺家协会在扬州市举办的为期十六天的全国中长篇书座谈会。

10 月 21 日，由扬州市文联、文化局倡议的第一届“广陵书荟”在扬州市举行。有江苏省曲艺团、镇江市曲艺团、扬州市曲艺团、高邮县曲艺组的十九位老、中、青演员，共九场三十四个节目。

11 月 28 日，香港雅韵集评弹票友协会一行十二人与江苏省部分苏州评弹演员，在苏州开明剧场联合演出评弹折子书。

11 月，扬州评话研究小组编辑的《扬州说书选》（现代作品）由中国曲艺出版社出版。

12 月，苏州评弹研究会编辑的《中篇弹词选》由中国曲艺出版社出版。

1982 年

2 月，江阴县华西大队农民书场在春节期间正式开业。

3 月 15 日至 27 日，中华人民共和国文化部主办为期十三天的“全国曲艺优秀节目（南方片）观摩演出”在苏州市举行。江苏省曲艺团及南京军区前线歌舞团曲艺队和苏州、无锡、常州、扬州、徐州、南京等曲艺团体参加演出的苏州评弹、扬州评话、徐州琴书、相声等十三个节目，分别获得创作或演出一、二等奖。

3 月 18 日，中央领导人陈云在苏州接见上海市曲协吴宗锡、苏州市文化局局长周良，商讨编集《陈云文稿》（评弹部分）及《评弹艺术》问题。

3 月 24 日，中央领导人陈云在苏州接见苏州评弹学校师生代表。

4 月，苏州评弹研究室编辑的《评弹艺人谈艺录》由江苏人民出版社出版。

7 月，扬州评话研究组编的《扬州评话选》第二集，由上海文艺出版社出版。

8 月，苏州市曲艺工作者协会成立，选举邱肖鹏为理事长，夏玉才、费瑾初、赵月菁为副理事长。

本月，扬州评话演员惠兆龙以扬州评话节目《陈毅拜客》，参加中华人民共和国文化

部组织的全国曲艺会演部分优秀节目赴西北、西南地区巡回演出团演出。

10月26日，苏州评弹研究会在苏州举办为期五天的“苏州评弹传统书目说法革新座谈会”。三十多名评弹工作者和演员参加，并举行了两场交流演出。

11月1日，苏州评弹研究会委托苏州评弹学校举办为期二十五天的“江、浙、沪中青年演员讲习班”开学，有江、浙、沪评弹演出团体的二十四名演员参加学习。

11月21日至27日，第二届“广陵书荟”在镇江举行。江苏省、扬州市、镇江市、高邮县曲艺团组，盐城地区黄海曲艺团及镇江市、清江市业余曲艺队八十八名演员，演出扬州评话、扬州弹词、扬州清曲等十二场四十四个节目。上海戏剧学校教授陈汝衡在会演期间作了题为《扬州曲艺谈往和它的前途》的报告。

11月，扬州夏耘、姜峰、许风仪、朱福烓创作的长篇评话《挺进苏北》由中国曲艺出版社出版。

12月，苏州评弹研究会编辑的不定期评弹艺术史论刊物——《评弹艺术》第一集由中国曲艺出版社出版发行。中央领导人陈云题写刊名。

本月，中国人民解放军南京军区前线歌舞团曲艺队参加慰问南海西沙群岛部队演出，被南京军区记集体三等功。

1983年

1月16日，为期六天的由江、浙、沪联合召开的“评弹演出管理工作座谈会”在苏州举行。来自三省市文化主管部门、书场、评弹团的代表四十余人参加了会议。

1月25日，“1983年江、浙、沪苏州评话会书”在苏州举行。

3月，徐州地、市合并，成立曲艺杂技联合会。

8月27日，江苏省文化厅组织传达陈云关于当前苏州评弹工作的意见，陈云认为“切实纠正书目和表演不健康的问题，单靠文化部门抓是不够的，必须由江、浙、沪的省委和市委出面来抓才行。”

9月，江苏戏曲丛书第二辑《江苏曲种》由江苏省文化局剧目工作室编印成册，内部发行。

11月，徐州市文化局举办琴书交流演出会，所属六县和市区七个代表队近五十名演员（包括业余演员）参加，共有曲（书）目二十六个。大会邀请琴书演员崔金兰、崔金霞作了示范表演。

1984年

1月6日，中央领导人陈云写信给苏州市文联主席周良，谈评弹新长篇的创作。

1月16日，苏州评弹研究会在苏州举办为期8天的“评弹创作书目会演”开始，共演出七台二十多个节目。江、浙、沪评弹演员五十多人参加。

1月24日，中国曲艺家协会江苏分会在南京座谈学习《陈云同志关于评弹的谈话

和通信》一书的心得体会。

1月，春节期间长篇苏州弹词《九龙口》在苏州开始演出。

2月，李真著长篇扬州评话《广陵禁烟记》由中国曲艺出版社出版。

3月8日至10日，苏州评弹研究会在苏州召开为期三天的“广播书场工作座谈会”。会议邀请了江苏、浙江、上海、苏州、无锡、常州等电台的代表参加，交流开办“广播书场”经验。

3月8日，长篇扬州评话《挺进苏北》由陈醇播讲，在中央人民广播电台开始连播。

4月，张国良的苏州评话《三国》演出本《千里走单骑》由上海文艺出版社出版。

本月，周良、张棣华、夏耘赴河北省石家庄市出席中国曲艺家协会第二届理事会扩大会议及工作会议。

10月，中华人民共和国文化部发出通知，成立“江苏、浙江、上海评弹工作领导小组”，设办公室于苏州市。

本月，南京市歌舞团曲艺队经相互串联协商，实行自负盈亏分红制。

11月21日，江苏省故事创作研究会在常熟召开成立大会。

12月，应美国“中美影视文化公司”邀请，苏州弹词演员邢晏芝、邢晏春随“中国说唱艺术团”赴纽约、华盛顿、旧金山、洛杉矶访问演出。

本年，南京市成立钟山曲艺团。

1985年

1月10日，连云港市民间艺人联合会成立。

1月，由邱肖鹏、郁小庭、傅菊蓉创作的长篇苏州弹词《九龙口》，获《曲艺》杂志举办的“中华人民共和国成立三十五周年征文比赛”创作一等奖。

本月，费骏良编述，汪复昌、费力重编的长篇评话《伍子胥》由中国曲艺出版社出版。

本月，康重华口述，李真、张棣华整理的长篇扬州评话《火烧赤壁》由江苏人民出版社出版。

4月，无锡市戏剧曲艺工作者协会、无锡市演出管理处、《无锡日报》社、无锡人民广播电台、民盟无锡市委、无锡县长安乡人民政府等单位，在无锡市联合举办“纪念评弹艺术家张鉴庭逝世一周年”活动。邀请部分张派弟子公演了张派代表作选回，并举行了纪念和张派艺术座谈会。

本月，陈增智创作的山东快书《李三宝传》由中国曲艺出版社出版。

本月，韦人、韦明铧著《扬州曲艺史话》由中国曲艺出版社出版，陈汝衡作序。

本月，王丽堂、邢晏芝、陈增智、李真、周良、邱肖鹏、张棣华、金声伯、徐林达、夏耘、曹汉昌、惠兆龙参加在北京召开的中国曲艺家协会第三次会员代表大会。王丽堂、陈增智、邱肖鹏、张棣华、周良、徐林达当选为理事。

六月，王少堂生前口述，孙龙父、陈达祚整理的长篇扬州评话《宋江》由江苏人民出版社出版。

7月25日，江苏省文化厅、中国曲艺家协会江苏分会在常州市召开为期五天的江苏省曲艺工作会议。会议对《九龙口》、《挺进苏北》等九部长篇、四部中篇、四部短篇和九名演员予以奖励和表彰。

9月，余又春口述，王澄、汪复昌、陈午楼、李真整理的扬州评话传统书目《清风闸》，更名《皮五辣子》由江苏文艺出版社出版，中国曲艺家协会副主席罗扬作序。

10月，江苏曲艺作品山东快书《武功山》，中篇苏州弹词《多多》和《遗产风波》被收入中国文联出版公司出版的《中国新文学大系一九七六——一九八二曲艺集》。

11月11日，以冈本文弥为团长的日本"中国曲艺鉴赏访华团"访问苏州评弹学校，参观课堂教学，并观看师生演出。

11月21日至26日，徐州市1985年中长篇新书调演在邳县举行。市区及新沂县、沛县、邳县、铜山县、丰县、睢宁县等七个代表队参加。演出九场二十个节目。《豆腐王外传》、《苦涩的祝愿》获优秀创作奖，丁兰英、陈剑秋、陈元爱、周绍俊、黄庆获优秀演唱奖。

11月，由镇江市文化局、镇江市文联、戏曲协会、曲艺团联合主办的"镇江市苏州评弹书荟"在镇江举行，演出了七个节目。并特邀江苏省曲艺团、杭州市曲艺团、苏州市评弹团、上海市评弹团参加演出。

12月5日至8日，苏州评弹研究会、苏州市文学艺术界联合会在苏州联合举办的"苏州评弹理论研讨会"，二十名曲艺理论工作者参加会议。

12月9日至13日，江苏省曲艺团、扬州市曲艺团、镇江市曲艺团、高邮县曲艺组联合主办的为期五天的第三届"广陵书荟"在扬州举行，共演五场二十二个节目。

12月15日，江、浙、沪评弹领导工作小组举办新长篇创作评奖活动，江苏有邱肖鹏、郁小庭、傅菊蓉创作的《九龙口》，潘祖强、陆月娥创作的《芙蓉锦鸡图》，龚华声改编的《三个侍卫官》获奖。

12月，邱肖鹏、郁小庭、傅菊蓉创作的长篇弹词《九龙口》由中国曲艺出版社出版。

年底，江苏省文化厅、中国曲艺家协会江苏分会确定：扬州、苏州和徐州联合举办"三州书荟"，每年一届，由各地轮流作东道主。

曲种表

曲种名称	别名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附注
苏州弹词	小书	明末清初	苏州	〔陈调〕、〔俞调〕、〔马调〕	苏南、上海及浙江中北部	
苏州评话	大书	明末清初	苏州		苏南、上海及浙江中北部	
苏州滩簧	苏滩、对白南词	清乾嘉年间	苏州	〔太平调〕、〔费伽调〕、〔山歌调〕	苏州、上海	
宣卷	讲经	明末	苏、锡、常	〔宣卷调〕	苏州、无锡、常州	
苏州什锦书	什锦词书	民国年间	苏州	戏曲、弹词的唱腔	苏南、上海、嘉兴	
苏州文书		民国初年	苏州	〔文书调〕	苏州、上海	
小热昏	卖梨膏糖	清光绪末年	上海	〔新闻调〕、〔叫货调〕、〔小锣赋〕、〔三巧赋〕	苏州、无锡、常州、扬州、南通、上海	
独脚戏		民国初年	苏州	京剧、民间小调	苏南、上海、浙江	
无锡评曲	说因果	清初	无锡	〔春调〕、〔哭调〕、〔海调〕、〔锡调〕、〔东乡调〕	无锡、常州、苏州	
无锡时调	时调小曲、说唱新闻	清光绪年间	无锡	〔春调〕、〔五更调〕民间小曲	无锡	
唱春	常州调、春调	明末	常州	〔春调〕	常州、苏州、无锡、南京	
常州道情	说因果	清同治年间	常州	〔平调〕、〔阴阳调〕	常州市郊县	
丹阳啷当	瞽词	清末	丹阳	〔啷当调〕	丹阳、金坛、丹徒	
宜兴评话		清光绪年间	宜兴		宜兴、溧阳、金坛	
高淳送春	颂春	清中叶	高淳	〔老调〕、〔山歌调〕、〔三七板〕	高淳、溧阳	
溧阳三跳	说因果	清道光年间	溧阳	〔悲调〕、〔长三调〕	溧阳、宜兴	
启海弹词	北调弹词	清光绪年间	启东、海门	〔老北调〕	启东、海门及南通部分地区	

（续表一）

曲种名称	别　名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附　注
钹子书	洋钎书	清咸丰年间	启　东	〔阴歌调〕、〔佛序调〕、〔山歌调〕	启东、海门、南通	
常州评话		二十世纪五十年代	常　州		常州郊县	本卷未开条
启海评话		清光绪年间	启东、海门		启东、海门及南通部分地区	本卷未开条
扬州评话	维扬评话、评词	清　初	扬　州		苏北各地及镇江、南京、上海	
扬州弹词	对白弦词、弦词	清　初	扬　州	〔三七梨花〕、〔沉水〕、〔锁南枝〕、〔耍孩儿〕	扬州、镇江、南京及苏北里下河一带	
扬州清曲	广陵清曲、维扬清曲、小唱	清　初	扬州、镇江	〔银纽丝〕、〔四大景〕、〔剪靛花〕、〔满江红〕、〔湘江浪〕、〔京砼子〕	扬州、镇江、上海	
苏中道情	泰州道情	清　初	泰　州	〔耍孩儿〕、〔清江引〕、〔步步高〕、〔侉侉调〕	扬州、盐城及淮阴部分地区	
南京白局		清道咸年间	南京	〔南京调〕、〔满江红〕、〔穿心调〕、〔梳妆台〕	南京及安徽的来安、天长	
南京评话	讲评词	清乾隆	南　京		南京、江浦、六合、江宁	
南京白话	南京相声	民国年间	南　京		南京、镇江	
打五件		清光绪初年	河南省、湖北省	〔蛮蛮腔〕、〔四平调〕	南京、镇江郊县、宜兴、溧阳	
唱麒麟	麒麟唱	明末清初	江淮方言区	〔麒麟调〕	镇江、扬州、南通一带	
苏北琴书	洋琴、打蛮琴	清同治年间	淮阴、连云港	〔四句牌〕、〔二板〕、〔垛子〕	淮阴、连云港、南京	
苏北大鼓	淮海大鼓、徐州大鼓、赣榆大鼓	清中叶	徐州、淮阴	〔平调〕、〔货郎调〕、〔四句腔〕	苏北、鲁南、豫东、皖东北接壤处	

（续表二）

曲种名称	别　名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附　注
清淮小曲		民国初年	淮　阴	〔淮红调〕、〔凤阳歌〕	淮阴、洪泽、宿迁	
海州宫调牌子曲	小　曲	清中叶	海　州	〔满江红〕、〔软平〕、〔鹂调〕、〔波扬〕	海州、新浦、东海、赣榆	
盐阜宫曲	五大宫曲	清中叶	盐城、阜宁	〔软平〕、〔叠落〕、〔鹂调〕、〔南调〕、〔坡羊〕	滨海、阜宁、响水、盐城	
盐城大唱	拉羊子环弯儿	清末	盐城	〔满江红〕	盐城、建湖、阜宁	
工鼓锣	淮海锣鼓	清嘉庆年间	沭阳	〔叫头〕、〔悲腔〕、〔喜腔〕、〔滚板〕、〔数板〕	淮阴、连云港、徐州	
宝应水工鼓		清末	宝应	〔车水号子〕	宝应县农村	
秧田锣鼓		清初	金湖	〔四句头〕、〔串十字〕	金湖县闵塔地区	
淮安锣鼓书	说淮书	清末	淮安		淮安、建湖、高邮、宝应	
童子书	香火、内坛	清中叶	苏北各地	〔铺坛调〕、〔请王调〕、〔送母调〕、〔嗬大嗨〕	苏北各地农村	
南通隔布戏	隔壁戏、一人戏	清光绪年间	溧阳		南通、扬州及苏北里下河一带	
海安评书		清光绪年间	曲塘		海安一带	
方言快板		民国三十二年(1943)	盐城、阜宁		淮阴、连云港、盐城、阜宁	
拜香亭		南宋末年	东台	〔平调〕、〔银纽丝〕、〔倒三字调〕、〔散花调〕	东台、兴化	本卷未开条
徐州琴书	打扬琴、唱扬琴	清同治年间	徐州	〔凤阳歌〕、〔垛子板〕、〔四平调〕、〔二板〕	徐州及鲁、豫、皖接壤地区	
徐州丝弦	牌子曲	清康熙年间	徐州	〔满江红〕、〔哭小郎〕	丰县、沛县、睢宁、新沂、济宗、萧县	
徐州三弦	拨丝丝	清康熙年间	徐州	〔寄生草〕、〔懒画眉〕	苏北、苏、鲁、豫、皖接壤地区	

（续表三）

曲种名称	别　名	形成期	形成地	主要曲调	流布地区	附　注
徐州渔鼓	道情	清嘉庆年间	徐州	〔大官腔〕、〔小官腔〕、〔靠山红〕、〔丝调〕	徐州及苏、鲁、豫、皖接壤地区	
徐州花鼓	苏北花鼓	明末清初	徐州	〔平调〕、〔寒调〕、〔常调〕、〔花调〕、〔苦调〕	徐州及苏、鲁、豫、皖接壤地区	
徐州评词	白词	清末民初	徐州		徐州、连云港、淮阴	
丁丁腔	太平歌	清光绪年间	铜山县	〔慢八板〕、〔快八板〕、〔发腔〕、〔对口〕、〔扫腔〕	徐州及苏、鲁、豫、皖接壤地区	
肘鼓子	周姑子、妯姑子	清同治年间	海州	〔四平调〕	赣榆及毗邻的鲁东南地区	
花　船	旱　船	民国初年	涟水	〔满江红〕、〔凤阳歌〕	苏北	
荷叶落子	哐哐书	清光绪年间	鲁西南	〔快板〕、〔慢板〕	沛县	
弦子歌		民国初年	沛县	〔四圆板〕、〔流水板〕	沛县、高邮湖西	
渔鼓坠	坠子书	清道光年间	徐州	〔丝调〕、〔窑调〕	苏、鲁、豫、皖接壤地区	
山东快书	武老二	清末	徐州一带		在江苏流行于徐州、南京等地	

说明：外来曲种未形成特色的未列入。

志　　略

曲　　种

苏州弹词　又称“小书”，流行于江苏南部、浙江北部、上海等吴语地区，为一种散韵文体结合，以叙事为主，代言为辅的苏州方言说唱艺术。

江苏有弹词活动之记载，始见于明代，佚名《三风十愆记》叙明末常熟丐户草头娘“更熟二十一史，精弹词。”弹词的称谓，可能和下列几种称谓有关。如徐渭《徐文长佚稿》卷四称“弹唱词话”；王骥德《新校古本西厢记》称“诌弹说词”，盛于斯《休庵影语》则称“弹唱说词”。

清代初年，随着江苏城市经济的繁荣，弹词在苏州已经盛行。康熙年间昆山章法的《竹枝词》中有“弹动丝弦拍动木，霎时跻满说书场”之句。句中“说书”，章法自注：“吴人称弹词亦曰说书。”康熙末年定居于苏州的浙江吴兴人董说的《西游补》小说中，描写的盲女弹词，则更多使用了苏州方言。发展至乾隆年间，苏州弹词的记载日益增多。乾隆三十四年(1769)，杏桥主人用苏州方言写的《新编东调大双蝴蝶》由坊间刻印，共三十回，叙梁山伯与祝英台婚恋故事，自“员外欣然命山伯，书生含泪别双亲”始，止于“祝荣春巧言令色，梁山伯钦赐完姻”。同时期刻印的吴音弹词脚本，还有《新编宋调全本白蛇传》、《新编东调白蛇传》。前者出现了“响档”的名称，后者记录了当时演出的一些弹词书目。此时的弹词艺人，虽然仍有以“清吭谐婉而闻于时”的盲人女弹词王青翰等(据徐珂《清稗类钞》)，但主要的演唱者已是明目男子了，并且出现了知名的代表人物王周士。据清《吴县志》记载，高宗弘历南巡，在苏州行宫曾召王周士弹唱，赐他七品冠带，并带他回北京。王周士在北京“内廷供奉”不久，即托病返回苏州。传说乾隆四十一年(1776)，王周士于苏州宫巷第一天门创立包括评话艺人在内的行会组织光裕公所，以示评弹艺术“光前裕后”。

嘉庆时，苏州弹词迅速发展，后来成为传统书目的《三笑》、《倭袍》、《义妖传》、《双金锭》等均于此时刊行。知名弹词艺人增多，弹词发展史上的“前四名家”(四名家具体说法不一，一般认为是陈(遇乾)、毛(菖佩)、俞(秀山)、陆(瑞廷)；一说“陈”为陈士奇，四名家为“陈、姚(豫章)、俞、陆；也有说是“毛、姚、俞、陆”)即于此时出现。陈遇乾编演的《义妖传》，书路别致。他还创造了音色宽厚苍劲、咬字吐音遒劲、尖团平仄分明、抒情成分浓厚，后来作为角色唱调的“陈调”；俞秀山吸收江南民间音乐，创造了音域宽、回旋余地大、包涵了高

亢与低沉、委婉与平直、刚劲与柔和、旋律优美的“俞调”唱腔。是现存最早的以姓名调。“陈调”和“俞调”后来成为苏州弹词的基本曲调。陆瑞廷提出了“理、味、趣、细、技”的说书五诀。他说:“理者,贯通也。味者,耐思也。趣者,解颐也。细者,典雅也。技者,工夫也。及其所长,人不可及矣”(《南词必览》)。“前四家”丰富了上演书目,创造了流派唱腔,拓宽了技巧思路,奠定了今天苏州弹词的基本形式。

道光、咸丰时期,盛行女子弹词(即女弹词),王弢《瀛壖杂志》记当时女子弹词,“其声如百啭春莺,醉心荡魄,曲终人远,犹觉余音绕梁”,因而“每一登场,满座倾倒”。但女弹词为光裕公所所不容,女弹词不得不转移到上海等地卖艺。

当时苏州弹词的演出地域,南不出浙江嘉兴、湖州,西不过常州,北不越常熟,东也超不过上海松江。地域小,艺人多,听众层面不同,要求不一。听众的要求,迫使艺人在书词、唱腔和表演等方面不断调整和创新。同治、光绪年间,出现了苏州评弹发展史中的“后四家”。这四家中,三家为弹词艺人,即说唱《珍珠塔》的马如飞、说唱《玉夔龙》的赵湘舟和说唱《倭袍传》的王石泉。马如飞的《珍珠塔》,唱篇多,唱词格律严谨,他的行腔转调主要服从于语言表达,创造了但求语意表达透彻,不避曲调平直,着重于吟哦的韵味,能表现多种口吻、多种内容,在不变中形成变化的“马调”;王石泉说唱《倭袍传》,将“马调”和“俞调”糅合创造了“忽俞忽马殊无准”的“自来调”。也称“自由调”、“书调”,是一种有规律的自由发挥,具有“一曲百唱”的功能,因而曾风靡书坛。赵湘舟喜爱昆曲,吸收昆曲角色表演程式于弹词表演的起角色,自成昆派表演风格。此时,表演形式也由一个人演出的单档发展成两个合作演出的双档,知名的代表人物有拼档弹唱《双珠凤》的朱耀庭和他的胞弟朱耀笙。

苏州弹词讲究“说、唱、弹、噱、演”的艺术手段,书词中的散文部分,用“说”来表现。以说书人的口吻叙述和描写故事中人物的行为、思想和人物活动环境的“说”,称为“表”;故事中人物语言的“说”,叫“白”。书词中以七字句为主的韵文,则以“唱”来表现。“弹”为伴奏。单档演出以三弦自弹自唱;双档演出演员分上、下手各以三弦和琵琶自弹自唱,并相互伴奏。为增加趣味性,在故事说表中穿插喜剧因素,这种手段称作“噱”。演员演出时模仿故事中人物的表情、语言、语调及某些动作,即对角色的模仿,称“演”或“学”,也称“做”。

中华民国时期,苏州弹词的从艺人员剧增。据民国十六年(1927)统计,当时“光裕社”拥有社员二百人,而未入光裕社的艺人有近二千人,其中包括以男女拼档为特征的普余社的艺人,因而艺术竞争十分激烈。艺人纷纷在书目上求新、唱腔上创新、表演上革新、演出形式方面也有所变化。

苏州弹词书目本来源唱本和传奇,此时更有另辟蹊径者。如弹词艺人李文斌,将清末四大奇案之一的《杨乃武》搬上书坛,以揭露清廷官场之黑暗,使听众耳目一新;艺人王宏荪把秦瘦鸥的小说《秋海棠》改编上演,以艺人受欺凌、受压迫的悲惨生活打动听众;陆澹安将张恨水的《啼笑因缘》奉献给听众,樊家树、沈凤喜的婚恋,激起了听众的同情和关心。

这些新编的书目，一时风行书坛。

弹词艺人除了发展弹词演唱的“书调”外，还吸收牌子曲来丰富弹词唱腔。如以〔山歌调〕作为书中人物唱地方小曲的曲调，以〔乱鸡啼〕用来表现热闹场面，以〔费伽调〕、〔银纽丝〕用作彩旦一类角色所唱的曲调，以〔离魂调〕用于人物惊悸或晕厥后悠悠苏醒时所唱，等等。同时，以姓命调的流派唱腔也越来越丰富成熟：弹唱《珍珠塔》的魏钰卿，结合自身条件，在师承“马调”的基础上，加强了音乐性，演唱时注意运气、呼吸，发挥叠句连唱的特点，气韵充沛，用来表现人物的激情，形成“魏调”；弹唱《白蛇传》的杨仁麟，能从书中人物的感情出发，演唱时真假嗓夹用，一般上句多用真嗓，下句落调时往往用假嗓唱高腔，十分清丽，自成韵味，发展了其父杨筱亭所创的“小杨调”。弹唱《三笑》的夏荷生，天赋嗓音高亢嘹亮，他响弹响唱，由于音高，上半句多用真嗓，下半句转用假嗓，真假嗓转换十分自然，对比鲜明而腔调动听，形成“夏调”。弹唱《玉蜻蜓》的周玉泉，所唱曲调结构严谨，节奏平稳，以真嗓为主，富有韵味，亲切含蓄，温文舒徐，自成“周调”。此外还有旋律优美，软糯圆润，称为“糯米腔”的徐云志的“徐调”。把江南丝竹中哀怨旋律吸收进唱腔，以表现悱恻、凄切的感情为特色的祁莲芳的“祁调”。感情饱满，戏剧性强，以体现“劲”、“清”、“情”为特点的张鉴庭的“张调”等等。

这一时期弹词的演出形式有较大变化。随着女子弹词的重新兴起，双档已成为主要的演出形式。至抗日战争爆发前后，又出现了三个档、四个档的演出。

民国中期专演评弹的书场增多，一些书场装潢华丽，场面宏大，常年艺人不断，听客久盛不衰。有些在上海走红的弹词名家，不仅在上海赶场子日夜演出，还每天奔波于苏、沪两地赶日夜场。苏州的广播电台，开辟“空中书场”，组织弹词名家在电台播唱。据统计，整个民国时期，仅苏州一地，就有评弹专业书场一百一十七家，“空中书场”三家。

中华人民共和国成立后，艺人被组织起来，逐步以“档”为单位加入各地的评弹演出团体，原先要连续说唱三至六个月或更长时间才能演完的长篇，建国后逐渐浓缩或截取其中部份，只要半个月左右就能说完。并增加了只有三、四回书一场能说唱完的中篇，和一回说唱一个完整故事的短篇。在对传统书目(称为一类书)整理加工的同时，不断创作了新书目。这种创新有三次高潮：第一次是中华人民共和国成立初期，不仅编唱了《刘巧团圆》、《上饶集中营》、《白毛女》、《新儿女英雄传》、《李闯王》等长篇书目和为配合政治运动的大量中篇和短篇书目，还根据戏曲或古典小说改编《梁祝》、《秦香莲》、《王十朋》、《唐伯虎智圆梅花梦》等为书目。为区别于传统书目，称这些书目为“二类书”；第二次是艺人组织起来以后，有领导地进行新书目生产，编唱了一批革命战争题材的长篇书目如《苦菜花》、《红色的种子》、《战斗在敌人心脏里》、《永不消逝的电波》、《青春之歌》、《红岩》、《野火春风斗古城》等；第三次是“文化大革命”以后。这次编唱的新书目题材广泛，形式多样，数量众多。据1978年——1985年统计，仅苏州市创作的新长篇有《九龙口》、《三个侍卫官》、《芙蓉锦鸡

图》等；新中篇有《白衣血冤》、《老子、孝子、折子》、《遗产风波》、《谁是最美的人》、《普通党员》、《多多》等；据历史题材或历史故事编演的新长篇有《明珠案》、《秋霜剑》、《琴瑟图》、《秦宫月》等。现知长篇传统书目，即一类书有六十五部；新编历史题材和历史故事的“二类书”共一百七十二部；新创作的长篇书目多部；以及大量的中篇和短篇书目。

中华人民共和国成立后，苏州弹词的唱腔也有所创新。侯莉君于二十世纪五十年代初，结合自己的嗓音条件，在“老俞调”的基础上，将音区作适当提高，以适合女声弹唱，形成柔糯俏丽的花腔，人称“侯调”；尤惠秋天赋嗓音低沉浑厚，以“蒋（月泉）调”为基础，兼收“马调”特色，用小腔唱出了韵味醇厚、起伏不大而委婉动听的新腔，自成“尤调”；王月香受“马调”、薛（筱卿）调”影响，紧弹快唱，以叠句连唱取胜。她的唱腔不追求形式上的花俏，而是服从于书情和人物感情的表述，叙事时深入角色，感情饱满，自弹琵琶，使伴奏的过门以及所用的手势，都和感情表现相结合，唱到动情处，声泪俱下。她的唱腔，就叫“王月香调”。为了表现某种特定内容和特定感情，弹词演员在保留弹词曲调特色的基础上，还谱唱一些风格不同的新曲调，如六十年代初，运用弹词音乐为《毛主席诗词》谱曲。

有关历史及艺术资料的搜集、整理和研究工作也次第展开，出版了周良编著的《苏州弹词旧闻钞》、《评弹艺人谈艺录》等。1982 年起，还不定期出版《评弹艺术》研究丛刊。

苏州评话　　又称“大书”，流行于江苏南部吴语地区的苏州、无锡、常州及上海、浙江的杭州、嘉兴、湖州等地。以折扇、醒木为道具，用苏州方言单档坐说。

明代中后期苏州即有评话活动的记载，明·钱希言《戏瑕》，记正德、嘉靖年间，苏州名士文征明辈“暇日喜听人说宋江”。《花当阁丛谈·书乙未事》记隆庆时太仓戏曲作家王世贞“家有厮养名胡忠者，善说评话。”万历以后，李玉写的《清忠谱》传奇中，有这样一段话：“城中玄妙观前，有一个李海泉，说得好《岳传》，被我请他在此间李王庙前，开设书场。”在这前后，大说书家柳敬亭曾长期在苏州说书。苏州也出了评话名家吴逸。但此时苏州的评话活动，均未见艺人使用何种语言的记录。

咸丰、同治年间，苏州的评话活动已很盛行，苏州评弹“后四家”中，说评话《水浒》的姚士章为其中一家。当时《评弹琐记》记：“说书原来官白，无土话，至姚士章时改说土话，所以听众特别欢迎。”姚士章之师张汉明已经说“苏白书”。但改说苏州方言，应是一个渐变的过程，或说时间更早，应在清初。其时，评话的表演也有很迅速的发展。张汉明已能娴熟地起角色。他说的《水浒》，角色繁多，说到衙门，就有官、六房书吏、三班衙役及官太太等，他能把这些人物的不同腔调、不同的生活动作，作形象地模仿和细致地描绘；此外，对描摹音响的口技、行话称之为“八技”的运用，也能得心应手。据说单是马蹄声一技，他就能表现快马、慢马；马是在沙地上行走，还是在雪地里奔跑。对人物的哭声、笑声及言谈，都能模拟得惟妙惟肖。他尤擅演“霹雳火秦明”，有“活秦明”之誉。到姚士章时，姚继承了张汉明的书艺，又向昆曲学习，吸收昆曲的表演技巧，用于起角色和说表。他还擅把眼前的事物随手拈

来，作为穿插，常常三言两语，便使听众忍俊不禁。即使当面讽刺，也能使对方哑然失笑。所以老听客相传，听姚士章的书，如案头清供的盆景，精巧有致，逗人喜爱。姚士章之后，对苏州评话在表演上有所贡献的，有姚士章的弟子，擅说鲁智深和刘唐的王效松，据说表现刘唐推车上梁山时，用力声、脚步声、吆喝声与车辘辘声能“四声并发”；有以说《岳传》著名，被誉为“钟家一条枪”的钟士亮；有改业评话擅说《三国》的许文安；以及擅起各种角色，说《五义图》和《绿牡丹》著名的黄永年等等。经过众多艺人的创造，至清代末年，苏州评话初步形成以“说”、“噱”、“演”为特色的表演艺术。

民国初年，受到当时文学和京剧的影响，苏州评话除开拓新书目，编演了《张汶祥刺马》、《山东马永贞》、《霍元甲》等书目外，评话的表演艺术又有进一步的发展。说《张汶祥刺马》的朱少卿，吸收清代服饰、礼仪，在书坛上创造了“清装表演”；说《三国》的黄兆麟、说《水浒》的何云飞和说《包公》的杨莲青，吸收京剧道白、角色行当、表演程式，创造了评话表演的京派风格；说《金台传》的叶声翔吸收武术拳法及京剧的角色表演程式，形成独特的武打书表演风格；说《英烈》的张鸿声加快说书节奏，称为“飞机《英烈》”，自成一派。发展至抗日战争前后，《三国》、《英烈》和《济公》书目，形成了有各自特色的名家。

说《三国》的有四家：黄少麟的《三国》是“前《三国》”、从“赠马”起，到“华容道”止，可说四个月左右。其中《古城会弟》这段“关羽书”，黄兆麟说得特别精彩，有“活关公”之誉；唐再良的《三国》，从《张飞三闯辕门》起，到《兵进西川》止。表演以说为主，并穿插《列国志》中的故事来衬托《三国》，另成一格；何绶良的《三国》，有很浓的趣味性，讲求“肉里噱”，人称“何派《三国》”；郭少梅的《三国》，表演不起角色，不用“八技”，单以说表来表述人物和书情。他说书总是从农历正月初一开书，到农历年底结束，整整一年，是说《三国》的艺人中最长的一位。

说《英烈》的叶声扬说书着重“味”和“趣”；蒋一飞有“活蒋忠”之称，他说的书从刘伯温访常遇春，访蒋忠开始，到《鄱阳湖》止，全部《英烈》，回回精彩；许继祥体弱，专说别的艺人认为是不火爆的“软档书”部分，语言通俗易懂，诙谐幽默，无低级庸俗词句，每回书听众感觉轻松悦耳。不仅在书场上能大笑几次，有时散场后一路上想想还要发笑。朱振扬说表比较正宗，一板一眼，句句敲死。

说《济公》的四家：范玉山模仿苏州西园罗汉堂里的济公形象起角色：大小眼睛、高低眉毛、歪嘴、半爿面孔笑、半爿面孔哭。每回书都有“肉里噱”，说表随机应变，撒得开，收得拢，人称“活济公”；虞文伯仿照无锡泥人济公造型：舌头往上翻卷，一手敲鼓，一手碰钹，滑稽可爱，有“滑稽济公”之誉；沈笑梅塑造的济公，是一个欢喜杯中之物的大舌头“吃醉济公”；陈浩然十六岁始说《济公》，那时还是童声时期，他抓住这个特点，用小嗓子发音起济公角色，既天真，又幽默，引起听众的极大兴趣，称他“小济公”。

这一时期在书坛上流传的评话书目，还有如下几类：

历史演义类。有《列国》、《西汉》、《东汉》、《隋唐》、《飞龙传》和《杨家将》等;

公案、侠义类。如《七侠五义》、《施公案》、《彭公案》、《儿女英雄传》、《金台传》等;

神话、怪异类。如《封神榜》、《西游记》等。

这些书目各有名家,各有听众,流布于广大吴语地区城乡。

中华人民共和国成立初期。演员根据文学作品编演的新长篇评话书目有《平原烈火》、《吕梁英雄传》、《林海雪原》、《51 号兵站》等。1960 年前后,又创作改编了《江南红》、《杜鹃山》、《太平天国》、《林则徐》、《伍子胥》、《将相和》等。这些新编创的书目中的《江南红》,是潘伯英和杨玉麟、唐骏骐等于 1960 年根据仲国鋆抗日战争时期在苏州一带进行地下革命活动的回忆录为素材创作的。起初写成十回书,试演后在听众中引起强烈反响,后得到了解当时地下斗争情况的老人补充史实,提出意见。潘伯英等边说边改边写,不到一年时间,从十回书扩展到三十回书。其他评话艺人也纷纷上演,一些没有参加评弹团的艺人,加上唱词,将它改成弹词说唱。最多时评话、弹词达到二十多档,而且都很卖座。“文化大革命”开始后,不管是传统书目,还是新编书目,全部停说。“文化大革命”之后,苏州评话恢复演出,并又改编上演了历史题材的长篇书目《清代三侠》等。

苏州评话在中华人民共和国成立以后,艺术上有了很大提高和革新,主题和人物的刻画更为鲜明生动。情节和语言均向简练和含蓄方向发展,更具有动人的艺术魅力。演员在提高了思想和文化水平之后,有人重说表,以细致描摹见长,辅之以趣味性的穿插,动人以情;有人重做工,以生动有劲的架式、表情动人,不仅向戏曲,也向话剧、电影的表演学习;也有人说表、做工兼而有之。他们风格不同,但都对提高苏州评话的艺术水平做出了贡献。

苏州评话已知有传统书目五十二部。根据古典小说或传统戏曲改编的新编历史题材书目十三部,现代题材长篇十四部。“文化大革命”以后,经过整理的传统书目已有《三国》、《水浒》、《岳传》等先后出版。

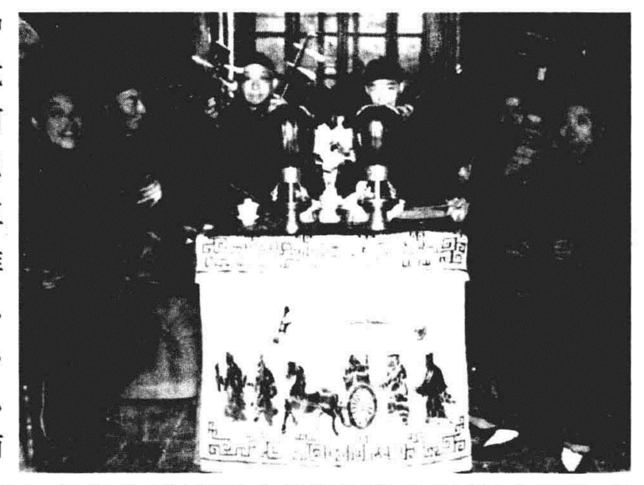
中华人民共和国成立后,苏州评话的影响日益扩大。1963 年 9 月,江苏省曲艺团、苏州市人民评弹一团部分评话演员到北京演出,之后又去天津、郑州、西安、武汉等地巡回演出。1980 年 8 月,金声伯参加江苏评弹团赴香港演出;国外如美国等国的汉学家也开始重视并研究苏州评话。

苏州滩簧 简称“苏滩”,曾用名“南词”、“对白南词”。流行于苏州、上海及浙江的部分地区。

苏滩清代乾隆、嘉庆年间已经流传。道光八年(1828)华广生编辑的俗曲集《白雪遗音》已收有与苏滩中“前滩”相同的《醉归》、《独占》两出南词脚本。

初,南词阶段,无职业艺人,均属业余清客,多为手工业工人、商店职员和衙门中的书吏隶役,他们应邀至喜庆人家参加堂会,不收酬金,被称为“清客串”。清客相叙习艺的业余组织叫“局”。当时苏州有五个大局,若干小局。至光绪初年,部分清客才放弃原有职业,正式对外承接演唱业务,出现了职业艺人。清末,对白南词由汪利生、王鹤珊、黄茂生等传入

上海，形成苏州、上海两大活动中心，一时人才济济，名家辈出。正式有“苏滩”记载，见于清末民初徐珂《清稗类钞·音乐编》：“滩簧者，以弹唱为营业之一种也。集同业者五六人或六七人，分生旦净丑脚色，惟不加化装、素衣围坐一席，用弦子、琵琶、胡琴、鼓板。……江浙间最多，有苏滩、沪滩、杭滩、宁波滩之别”。苏滩的书目分成“前滩”、“后滩”两



大类，前滩书目均改编自昆剧传奇剧本，后滩书（曲）目取自民间演唱或当时社会事件，多写市民生活，内容诙谐滑稽。苏州的张鹤楼，被人尊称为“大张”，技艺精湛，能开唱全本《占花魁》、《绣襦记》、《渔家乐》等前滩书目，为同道中最出名的艺人；另有被誉为“文状元”的严莲舫、“武状元”的莫渭龄、“小面王”的朱恒堂等，均属同辈中的佼佼者；在上海则有蜚声艺坛，号称为“三鼎甲”及“三大名丑”的林步青、张筱棣、朱菊峰及范少山、郑少赓等人。尤其是后来林步青首创的夹唱“时事新赋”，更是独树一帜，红遍全城。这时，苏、沪两地，班社林立，从艺人员共达数百名之多，并先后建立了各自的行会组织，如：苏州的庆云集、咸庆集、开智社，上海的集成社等。演唱阵地除原喜庆之家厅堂外，又逐渐发展到茶馆、书场及公共游乐场所。

光绪末年，上海当局曾下令禁演滩簧，把在上海演出的“对白南词”也列入禁演范围。当时，有一位秀才出身的“清客”朱禹贵，用考篮装了脚本到巡捕房，主动要求审查，结果当局发现脚本均改编自昆曲，内容并无诲淫之处，就准许演唱。从此，在上海演出就挂牌为“苏滩”，避免再生麻烦；苏州则仍称“对白南词”，直至抗日战争之前，才逐渐亦改称“苏滩”，以示名称统一。同道们称上海的苏滩为“海道”，苏州的苏滩为“苏道”。

民国十六年(1927)，苏州居阎村坊的女说书艺人杨根娣向苏滩艺人钱荣庭学习苏滩，成为有名的苏滩女艺人，并创建了女子苏滩班“吟音社”。至二十世纪三十年代，“鸿生社”、“遐龄社”（后更名为“雅龄社”）、“芙蓉社”、“存古社”、“永香集”以及郎彩云、郎秀英与郭婷婷、郭娉娉等女子苏滩班相继组成。女子苏滩曾在社会上风行一时，此后，则多男女混合的苏滩班社了。

抗日战争期间，以朱国梁为首的“国风社”，在昆剧名角王传淞、周传瑛等的协助下，于原化妆苏滩的基础上，逐渐发展成舞台剧；其他的男女苏滩、女子苏滩仍旧是素衣清唱或化妆苏滩，但业务不振，艺人队伍也大大缩小。中华人民共和国成立之前，苏、沪两地的苏滩从艺人员仅存八、九十人，且大多年事已高，后继乏人。1950 年以后，部分艺人参加了民锋苏剧团。至此，作为曲艺形式的苏滩已由新兴的地方剧种苏剧所代替。

苏滩书目，前滩有《十五贯》、《义侠记》、《水浒记》、《白兔记》、《西厢记》、《牡丹亭》、《长生殿》、《金雀记》、《荆钗记》、《杀狗记》、《琵琶记》、《狮吼记》、《鲛绡记》、《孽海记》等传奇中的折子戏约三百余出；脚本的大结构基本不动，仅将昆曲曲牌体长短句式的唱词改成七字句，文字从雅化俗，也间或有几段昆曲原词，对白则大多仍照昆曲的原词，但也有少数脚本说白比昆曲有了不少丰富，或已改编成唱段；后滩包括四种类型的节目：一、改编自昆曲中笑料较多的以白面、二面、小丑、贴旦为主角的戏，如：《绣襦记·教歌》、《一文钱·罗梦》、《借靴》、《嫖院》、《探亲相骂》等等；二、从民间花鼓滩簧吸收、改编或仿作的，如：《卖橄榄》、《卖草囤》、《卖青炭》、《卖矾》及《捉垃圾》，合称为"四卖一垃圾"及《荡湖船》等等；三、类似对口相声似的滑稽段子，如：《马浪荡弃行》、《游观》等十八个段子，统称为"游观十八出"等；四、唱一人、一事、一物或一件社会现象的段子，如：《林黛玉赋》、《做人难》、《苏州搬场赋》、《禽鸟赋》、《贴票赋》、《宁绍轮船》、《戒烟赋》、《五洲赋》、《抵制英日货赋》等等。后滩中以《卖橄榄》、《马浪荡弃行》最著名，经历代艺人的不断创新，段子愈来愈多，各有数十段或百余段以上，名称及开场、尾声的唱、白不变，内容则互不相同，故在听众中有"卖不完的《橄榄》，弃不完的《行》"之说。至于前滩、后滩名称的由来，说法不一，一说旧时艺人接唱"堂会"，一般有先唱四出正戏，再唱四出玩笑戏收场的习惯。在饭前唱的曲（书）目称前滩，饭后唱的称后滩；一说后滩书目"油滑"，称为"油滩"，吴音"油"讹成"后"，"油滩"称为"后滩"，相对应的据昆剧传奇改编的曲（书）目就称为"前滩"了。

苏滩早期仅用两把胡琴，一副鼓板伴奏，较为单调，后经清客和艺人的不断改进，于光绪年间始，又陆续增加了笙、笛、三弦、琵琶等，但仍以二胡、鼓板为主奏乐器。它的基本曲调为〔太平调〕（简称〔平调〕），唱词句式是以"四三、二五"或"二五、四三"的七字句为主。〔太平调〕容量大、音域宽、节奏稳、变化多。随着角色的不同，小生、旦、净、丑、老生、老旦，各有不同的唱法。此外，常唱的曲调还有〔流水板〕、〔快板〕、〔费伽调〕、〔弦索调〕、〔柴调〕、〔迷魂调〕、〔四平调〕、〔银纽丝〕、〔东乡调〕、〔山歌调〕等十余种。有时，还运用一些昆曲牌子，如〔点绛唇〕、〔急三枪〕、〔一江风〕、〔锁南枝〕等。在演唱后滩曲目时，还常插唱许多时调小曲，如：〔苏州景〕、〔湘江浪〕、〔剪靛花〕、〔夜夜游〕、〔知心客〕、〔四季相思〕、〔春调〕、〔大九连环〕、〔小九连环〕等。

宣　卷　又名"讲经"，流行于苏州、无锡、常州和苏北靖江等地农村。宣讲的曲本称"宝卷"。

宣卷源于唐代晚期的变文说唱，从清初康熙年间金陵荣盛堂刻印的《佛说贞烈贤孝孟姜女长城宝卷》看，明代江苏民间已有宣卷形式流行。咸丰以后，苏州、常州、镇江等地书坊，也都刊印各种宝卷。从事宣卷的人也日益增多。清末民初，苏州宣卷艺人还成立了行会组织"宣扬公所"，有会员数十人。无锡的宣卷艺人还根据当地支阿凤为首的农民与地方官府豪绅为兴修水利、开坝建桥的激烈斗争事实，宣唱《支阿凤开显应桥》，唱得家喻户晓，

轰动城乡。

宣卷多在农村佛事活动时进行，其牵头人称“佛头”。佛头一般是宣卷艺人。也有由佛头邀请识字善唱的人加入宣唱的情形，宣唱常在村人公摊佛事活动费用的“念公佛”仪式结束后进行。此外，逢菩萨诞辰、寺庙里有“坐夜”(晚上的佛事活动，参与的多为信佛的老年村妇，活动方式为守夜一宿)活动时，也有佛头宣卷。一人照宝卷宣唱，以木鱼击节的被称为“木鱼宣卷”。(见左图)。民国九年(1920)，苏州宣扬公所艺人王兰生、朱观宝在宣卷说唱时加入丝弦伴奏，类似苏州滩簧的说唱形式。为此，苏滩艺人朱晋卿和宣扬公所打官司，后经有关当局裁定：宣卷说唱只许用一把胡琴伴奏，行担上标明“文明宣卷”。但此后吴





江、昆山等地农村，仍常见有多件乐器伴奏的“丝弦宣卷”(见右图)班子。二十世纪三十年代初，吴江同里宣卷艺人许维均，吸收评弹的说表和起角色手法，创造了“书派宣卷”。在“丝弦宣卷”和“书派宣卷”出现后，宣卷活动趋于兴盛。仅吴江同里、八坼一带就有十三个宣卷班子，称为“同里十三班”。

抗日战争期间，“堂名”(民间音乐班子)演出因有锣鼓声，怕招来日伪军骚扰，为此，农村“庙会”、“青苗会”、“堂会”演出，均以“宣卷”代替，因而此时宣卷活动盛极一时。

中华人民共和国成立后，多数宣卷艺人改行转业，靖江讲经受到禁止。吴县的“书派宣卷”组织“许家班”进入茶馆、书场，演出了现代题材的唱本《白毛女》、《九件衣》等。

宣卷所用的曲调一般为〔请佛调〕、〔香赞〕，苏州另有〔书派宣卷调〕、〔丝弦宣卷调〕，靖江讲经则有〔平调〕、〔单调〕、〔十字调〕、〔滚龙调〕、〔摇铃调〕等。各地经常说唱的宝卷十分繁多；歌颂神佛功德的，有《花名宝卷》、《十二宝卷》等；宣扬忠孝节义的，有《忠孝宝卷》、《目莲救母宝卷》；宣唱戏曲故事的，有《孟姜女宝卷》、《珍珠塔宝卷》等；源自民间传说的，有《洛阳桥宝卷》、《白龙宝卷》等；根据现实故事宣唱的，有《支阿凤开显应桥》、《一条黄瓜三扁担》等。靖江宣卷的内容，经艺人加工，掺有大量本地风物。《三茅宝卷》、《大圣宝卷》、《观音宝卷》等讲神仙得道登仙故事的称“圣卷”，(亦称“飞卷”)；从小说、唱本改编的《独角麒麟豹》(即《珍珠塔》)、《八美图》、《十把穿金扇》等世俗故事称“草卷”(亦称“小卷”)，其中《三茅宝卷》已整理成书印行。

进入二十世纪八十年代，农村开始富裕，正常的宗教活动受到尊重和保护，宣卷活动亦有所复苏并重新活跃。

流行于南京及江宁县的“佛偈”，除演唱时无伴奏外，演唱的内容、形式均与宣卷相类，其曲调有〔十字调〕、〔对口腔〕、〔爬山头〕、〔道情腔〕等，现存曲本有《十二月观音》等中短篇三十多个。

苏州什锦书　也称“什锦词书”，流行于吴方言区苏州、无锡、江阴及上海、嘉兴等地。

苏州什锦书源于苏州“丝弦宣卷”。民国三十七年(1948)宣卷艺人昆山黄秉忠、吴江姚炳声等组班，用各种戏曲、弹词流派唱腔和当地民歌小调演唱曲目而形成。用二胡、琵琶、三弦伴奏，说唱者不操乐器，司乐者不参加说唱；演员多女性，穿便装，略化妆；表演、起角色均吸收苏州评弹手法，但不擅噱头；说唱曲目移植自苏州弹词及沪剧、越剧，有《碧落黄泉》、《啼笑因缘》、《秋海棠》等。

中华人民共和国成立后，又有许素珍、郑天仙分别于1950年和1954年组班，改编上演了《白毛女》、《血溅大礼堂》等曲目。郑天仙的“什锦书”班子曾参加苏州杂艺协会。

1958年后，苏州曾成立说唱队，有什锦书参加，后解散，部分什锦书艺人转业，部分尚在演唱。至1985年底已无专业演出，在业余文艺中，则仍有此演唱形式。

苏州文书　流行于苏州、上海及浙江绍兴、余姚等地。

苏州文书由宣卷艺人王宝庆于民国初年将宣卷、说因果、申曲三者融合创造而成。一人多角，用吴语说唱。曲调吸收常锡滩簧音乐，经过加工充实，成为旋律舒展、行腔委婉，富有江南地方色彩的〔文书调〕。起初多应堂会演唱，抗日战争期间，进入茶馆书场，也到电台播唱。



苏州文书演出，一般为三个档，一人执三弦，一人用二胡，一人弹琵琶坐唱。讲究说、噱、弹、唱、演，不起角色，演出先以一曲开篇作为开场，然后演唱正书。常演曲目有依宝卷改编的《珍珠塔》、《双金花》、《玉蜻蜓》、《何文秀》等；开篇有《十叹空》、《劝戒鸦片烟》等。《十叹空》在当时曾家喻户晓，并被灌制成唱片发行。

王宝庆曾传艺于内侄冯筱庆。四十年代中期，王宝庆逝世后，冯筱庆改学苏州弹词。苏州文书因之消亡，但〔文书调〕却被苏州弹词唱腔所吸收运用。

小热昏　也称“卖梨膏糖”。因所唱内容多取材时事、暴露官绅隐私，为避免地方势力干预而自称“小热昏”。流行于苏州、无锡、常州及南通、扬州等地。是一种以小锣、三巧

板、莲花板等打击乐器或手风琴伴奏的街头滑稽说唱。

小热昏于清光绪末年由陈少亭、李阿土等从上海传入苏州。民国十三年(1924)前后,无锡、常州等地相继流行。多以兼卖梨膏糖为手段招徕顾客,故俗称"卖梨膏糖"。卖梨膏糖有"文卖"与"武卖"之分,设摊卖糖不唱曲的为"文卖",唱曲卖糖的称"武卖"。小热昏属后者。卖梨膏糖有规矩:"武卖"的可"文卖";"文卖"的必须拜师入门后方可"武卖"。演唱语言以上海话为主,说唱时穿插各地方言。其说唱内容,主要取自时事、社会新闻和各种小戏,夫妻档的还兼演双簧。抗日战争前后,苏州、无锡、常州的小热昏艺人编唱过《九·一八事变》、《一·二八事变》、《八·一三事变》、《十九路军是好汉》、《包公打东洋》、《大骂米蛀虫》和根据社会新闻编唱的《一条黄瓜三扁担》等。民国二十七年(1938)新四军东进后,常州的艺人还深入到武进和宜兴新四军驻地演唱。无锡的周福林擅唱"快板",能一口气连唱十三分钟,颇得听众赞许,他除流动说唱新闻外,还定点说唱长篇故事,其编唱的《枪毙阎瑞生》等成为传世曲目。

中华人民共和国成立之初,无锡市有职业小热昏艺人近十人,其中三人参加无锡市戏曲改进协会曲艺分会,他们选取锡剧《双推磨》、沪剧《罗汉钱》等剧目的精彩片段,丰富小热昏的演唱曲目。至1956年无锡市曲艺艺人联谊会成立时,小热昏职业艺人已发展至十五人。同期,常州小热昏艺人编唱过《土地回老家》、《镇压反革命》、《刘胡兰》、《黄继光》等,并在文化馆带领下,深入工厂、农村义务演唱。苏州的小热昏艺人,在抗日战争胜利后即销声匿迹,中华人民共和国成立后至1962年,在玄妙观偶有艺人演出。

小热昏说唱的主要曲调有〔新闻调〕、〔叫货调〕,以及用小锣敲唱的〔小锣赋〕、用三巧板敲唱的〔三巧赋〕等。经常演唱的曲目有《叹五更》、《十叹空》、《小寡妇上坟》、《三十六码头》等几十种。此外,还有《大补缸》、《活捉张三郎》、《王瞎子算命》、《杀狗劝夫》等。

二十世纪八十年代,苏州已无小热昏艺人,无锡已知有从业艺人八人,而常州,农村小热昏的演唱却很活跃,并有年轻一代加入。

独脚戏　流行于苏州及上海、浙江部分地区。一种用苏州方言一人或两人表演的滑稽说唱。

民国初年,艺人王无能受"小热昏"影响,于苏州文明戏中"戏中串戏":一人说方言、唱小调、讲笑话,演出《安德海闹龙舟》、《郑元和教歌》、《K K 女士》等节目,逗人发笑。后正式挂"独脚戏"牌演出,并接受邀请,去办喜庆事的大户人家唱堂会。一说独脚戏由此开始,王无能亦被认为"滑稽鼻祖"。之后,苏州独脚戏得到迅速流传,并向两人表演的双档发展。民国十五年(1926),苏州文明戏旦脚演员姚嘻笑改业独脚戏,与吴游痕拼档,做堂会、上电台,业务兴旺;另有吴嘻嘻与孙哈哈的"搭浆戏"(吴方言,意为马虎、应付)、陈哈哈与姚嘻嘻等人的"四簧独脚戏"。民国二十二年(1933),本在南京献艺的方笑笑返回苏州,与其妻王爱芳搭档,方唱《江北甘露寺》,王唱京剧《二进宫》,配合默契,别开生面;抗日战争胜利

后，姚嘻嘻、方笑笑等组成“七星团”，至外地演出，扩大了苏州独脚戏的影响。

苏州独脚戏的表演，以“学”、“说”、“逗”、“唱”为特征。学，是模仿方言及各类人物可笑的举止；说，是用南腔北调语言组合，产生滑稽情趣；逗，模仿相声演出，通过捧逗的衬托、铺垫，使叙述中逐渐组成“包袱”，产生笑料；唱，分三种类型：一为方言唱京戏；二为唱民间小调；三为模拟小贩、乞丐等的吆喝、叫喊声。代表性曲目有《哭妙根笃(的)爷》、《苏北空城计》、《扬州滑稽小调》、《各地方言》、《南腔北调》、《常熟珠帘寨》等。

中华人民共和国成立后，独脚戏演员均加入“滑稽剧团”，有时剧团仍演出独脚戏。

无锡评曲　　俗名“说因果”，流行于无锡、苏州、常州及上海、杭州等地，以无锡方言说唱。

无锡评曲约在清代初年由“露天宣卷”(俗称“念十王”)发展而成。以“劝人为善、劝子为孝、劝官为清”为主要说唱内容。康熙末年，无锡堰桥姑亭桥“念十王”艺人谈嘉宾，把“念十王”内容编成有情节、有人物的中、长篇说唱。所唱曲调在“念十王”的基调上吸收宣卷的拖腔和山歌的落调，并以檀板击节作为伴奏。因所唱内容多为“因果报应”，故此被定名为“说因果”。谈嘉宾因而被后来的说因果艺人奉为“因果老祖”。

无锡评曲以一人单档或两人双档形式演出。谈嘉宾以后，其传人采用“三跳”(三巧板)和鼓板伴奏。唱词的基本格式是上下句，上下句间有一句用衬字演唱的过门，叫“拖下板”或“拖腔”。拖腔可长可短，可高可低，自然、抒情，民间有“千粳不如一糯，九唱不如一拖”之说。基本曲调有〔春调〕、〔哭调〕、〔东乡调〕、〔海调〕、〔锡调〕等。演唱时运用滚句、抢字、后翻高、拖腔、帮腔等手法，增强其表现力。谈嘉宾的孙子谈凤生，首创〔凤调〕，谈凤生之子谈阿香，及谈嘉宾之子谈阿盘的徒孙刘鸿秀，又分别创立了〔香调〕和〔刘调〕。

“说因果”艺人在清代中叶即有同业组织，名“老裕社”，社址设无锡城中崇安寺，当时有社员近百人。每年农历三月半和八月半聚会两次，举行“斋师祖”、“斋老龙”(艺人称檀板为“老龙”)活动，此种活动，也称“斋三皇”。

“说因果”在乾隆年间发展成熟。当时无锡城中崇安寺说因果日夜不断，著名艺人谈嘉宾的子孙谈阿盘、谈阿香、谈凤生和徒弟杨锡荣、周文度等长期在广场、茶室演唱，兴旺局面一直延续到嘉庆年间。

嘉庆十九年(1814)无锡大旱，农民支阿凤带领百姓要求开通被乡绅堵塞的显应桥引水，乡绅不同意，勾结官府诬支阿凤等抗交皇粮、结党造反，逮支阿凤下狱，造成无锡历史上有名的显应桥事件。说因果艺人为支持支阿凤“开桥引水”，编演了曲目《支阿凤开显应桥》，鼓动工人、店员支持农民斗争。演出半个月后，官府把说因果艺人赶出无锡城，告示无锡城乡不准说因果演唱，违者立捕。“说因果”艺人被迫带领艺徒流散到苏州、常州及上海、杭州等地演唱谋生，并吸收当地民间小调，丰富了“说因果”的唱腔。

嘉庆末年，“说因果”在无锡重新兴起。此时，露天演出日渐减少，大部分进入茶馆、酒

坊演唱。曲目增加了中、长篇，最有代表性的是《珍珠塔》、《双蝴蝶》、《林子文》和《何文秀》四部长篇，被称之为“四老天王”。以每天演唱三小时一场计算，每部书可演唱二十天到三十天。同时出现了擅唱《珍珠塔》的周文度，演唱《何文秀》的谈阿香、单鹤富，擅唱《双玉玦》并有“七日红”之誉的俞叙方等一批名家。

民国二十五年(1936)，“老裕社”改称“锡裕社”，有社员九十余人。二十世纪四十年代，苏州弹词在无锡蓬勃发展，“说因果”逐渐失去听众，艺人纷纷改行，至1949年春的统计，城区仅剩艺人八名。

中华人民共和国成立后，无锡市文化处把说因果老艺人冯天音、王瑞青、王一梅、平汉良、吴汉清、吴汉臣、陈士良等组织起来，参加无锡市戏曲改进协会曲艺分会。1950年春，无锡市文化处把“说因果”正式定名为“无锡评曲”，并着手进行改革，在演技方面，吸收了苏州弹词的“说、噱、弹、唱”；在演唱内容上，开始整理脚本，编写新书目；在伴奏乐器方面，除三跳、鼓板外，增加了琵琶、三弦、二胡等。并开始培养了女艺人。1957年11月，冯天音、王瑞青、王一梅演唱的无锡评曲《白泥小粉闹纠纷》参加江苏省第一届曲艺观摩演出。1958年8月，该节目被选拔参加文化部在北京举办的全国第一届曲艺会演。周恩来总理等中国共产党和国家领导人观看了演出，并亲切接见了无锡评曲演员。从此以后，除长篇书目仍采用双档演出外，中、短篇则大多以三个档或四个档演出。

1960年10月，无锡市曲艺团成立，六名评曲演员组成评曲小组，流动演出于无锡及邻县城乡，除演唱传统书目外，还先后创作、改编演出了《新嫂嫂》、《野火春风斗古城》等新书目。“文化大革命”中，曲艺团被迫解散，演员下放劳动，评曲演出停止。1978年2月，曲艺团恢复建制，此时仅剩的两名评曲演员，都已改说评话，仅在群众业余文艺活动中偶尔有评曲演出。

无锡评曲的书目丰富，长篇传统书目除“四老天王”外，还有被称为“四庭柱”的《大红袍》、《绿牡丹》、《双珠球》、《玉鸳鸯》；被称为“正梁”的《精忠保国》。此外还有《郭子仪》、《麒麟豹》、《文武香球》、《万花楼》、《果报录》等。并有许多中短篇；作为“开场白”、“闹空场”的开篇，如《无锡十景致》、《十古人》、《惠山十字》、《西厢十字》等等，但均无脚本，全凭口授，留存极少。

无锡时调　又称“时调小曲”、“时新小调”、“说唱新闻”。流行于无锡地区，用无锡方言演唱。

无锡时调源于明、清以来的吴地歌谣和俗曲。以无锡地区民间流行的〔五更调〕、〔无锡景〕、〔春调〕、〔泗州调〕等为基本演唱曲调，唱词一般四句为一节。因内容经常翻新，又称“时新小调”；民国以来，时调常反映重大历史事件和社会生活变革，听众又称之为“说唱新闻”。

无锡是清末兴起的近海轻工业城市，铁路、运河交通中枢，曾是全国四大米市之一。城

市人口集中，市民思想比较活跃开放，对时调熟其旧曲，喜其新词，乐于接受，乐于传唱。清光绪三十一年(1905)五月，上海商会通电全国开展拒售美货运动，以抗议美国限制华人入境。无锡、金匮(今无锡县的一部分)城乡人民积极响应，青年学生到街头教唱爱国小调《哀同胞》，号召“振起人民四百兆，能得团结好，始终不被白人笑”。同年九月，无锡竞志女校女教师夏冰兰等发起组织天足会，女学生到城乡教唱《放足歌》。一唱百和，影响到邻县常熟等地，对无锡地区群众自禁缠脚、崇尚天足风气的形成，起了积极作用。

辛亥革命前夕，无锡一批倾向革命的志士，纷纷参加同盟会，其暗中联络信号，为一首名为《四万万人都是亲兄弟》的小曲。无锡光复前招募的敢死队，都以唱这些时新小调，来鼓舞自己的斗志。

民国十四年(1925)五月三十日，英国巡捕枪杀上海工人、学生，消息传到无锡，以中国共产党党员唐光明、秦邦宪、陆定一等为中坚的进步团体“锡社”，联合其他团体成立“沪案无锡后援会”，编印出版《血泪潮》。在刊物上辟出“通俗曲调”专栏，刊载时新小调，揭露帝国主义欺侮中国人民的罪行，促使全县反帝斗争浪潮的高涨。

民国十六年(1927)大革命失败后，无锡地区以严朴为首的一批中共党员转入东乡白丹山一带领导农民运动。当时广大农民以〔春调〕传唱《白丹山山歌》，投入工农革命斗争。

抗日战争开始后，无锡四乡抗日斗争如火如荼，高唱《誓把鬼子赶出中国境》的时新小调。当时上海戏剧界组织的“救亡演剧队”成员应云卫、郑鲤庭等奔赴内地路过无锡乡间听了传唱，大加赞赏。

抗日战争结束，南京政府发动内战，国民党统治区内物价飞涨，千税万捐，抓丁抢粮，民不聊生。当时《大锡报》副刊《小公园》，常刊登揭露和讽刺国民党政府倒行逆施、乡镇长敲榨勒索的民歌、小调，供民众传唱。

民国三十七年(1948)秋，无锡人民熟悉的民间艺人瞎子阿炳(华彦钧)针对当时美国货大量涌入，逼得国内工商业凋零的情况，在无锡西门街头以《烟花女子告阴状》的曲调，演唱自编的曲目《强盗挖袋袋》，激起听众对美帝国主义侵华的义愤。据南京师范大学音乐系教授黎松寿介绍，华彦钧“在说唱平铺直叙故事内容时，速度大约每分钟一百二十拍左右，在激动的高潮上速度更快，急板时往往达到二百拍左右。”无锡时调演唱时以三块竹板作伴唱乐器，三块竹板有筷子长、二指宽、半指厚，左手执二块，随着节奏快慢，时开时合地击拍；右手执一块，对左手的二块板端敲敲打打，有时用竹板指点方向，有时用作道具，比做刀枪剑戟、扁担、轿杠等等。编唱的曲目，主要以当时的新闻为题材，有《袁世凯做皇帝》、《蔡松坡云南起义》、《光复无锡城》、《军阀大混战》、《山东马永贞》、《东北抗日将领血战史》、《十九路军英勇抗击敌寇》、《汉奸没有好下场》、《金圆券满天飞》等等。同时，还有大量劝人不要嫖娼、吸毒、赌博，诉说妇女婚姻不幸，介绍风光等内容的曲目；也流行有淫秽小调。

中华人民共和国成立后，无锡市、县文化部门对无锡时调艺人进行统一管理，给他们发演出证，组织他们到茶馆、旅社、浴室及随轮船演唱，并统一发给演唱材料。同时，挖掘、搜集、整理在民间流传的曲目，保留民主性精华，剔除封建性糟粕，有的继续传唱，有的结集出版。

唱　春　又名“常州调”、“春调”，流行于常州、无锡、苏州等地广大农村，为一种季节性的民间说唱。

唱春原为江南民俗活动，农历正月初一至十五和农村逢集时最为盛行。其曲调源自吴歌和地方小曲，称为“唱春调”，后因所唱内容多为孟姜女故事，又称“孟姜女调”。

唱春传于明代即已流行，现可见最早的文字记载是在清代江阴西乡璜土（与常州郊区毗邻）人金武祥的《陶庐杂忆续咏》里，有诗云：“岁首先传俚歌新，喜闻吉语趁良辰；轻锣小鼓歌声缓，送遍家家龙凤春。”跋注：“入春，常有两人沿门唱歌，随时编曲，皆新春吉语，名曰‘唱春’。唱时轻锣小鼓，击之以板，板绘五彩龙凤，中书四字曰‘龙凤官春’。俗传沿明时正德御赐云。”

民国十四年（1925）顾颉刚在研究孟姜女故事时认定：“唱春调，我们知道是江苏常州的出产。”（《孟姜女故事研究集》第121页）但也有一说认为，江南人民为纪念春秋时期春申君治理太湖水利之功绩，所唱之山歌便叫“春调”。

唱春艺人尊明代冯阁老为始祖，但无史料可考。宜兴有艺人行会组织“冯公会”。入会者为正宗唱春艺人，不入会者为“野路艺人”。

唱春艺人多为贫苦农民，农忙务农，农闲唱春挣钱，形式有一人单档、二人双档，也有三个档的。宜兴还有一人领唱，十余人或数十人和唱的形式。单、双档均为站唱，在集镇街坊演唱叫“飘街”；在乡间村庄沿门卖唱叫“游乡”。间或也有被主家邀唱堂会的，叫“坐堂”。

〔春调〕为四个乐句组成的单曲反复结构，常以套语“新年新岁送春来，恭喜发财把头开”开唱。演唱内容有一定的“套子”和传承的“脚本”。套子是在遇到农家造房、庆寿、婚嫁等场面演唱时运用。清代同治、光绪年间宜兴唱春艺人宋春荣，见到药店能连唱二百来味药名，见到珠宝商店能连唱一百多种珠宝名称。相传宋春荣年轻时曾在浙江长兴与同行“对春”七天七夜，博得“唱春大王”之名。

唱春的曲目，除常见的一曲一题形式外，也有词句较多、篇幅较长的唱段，其中以《十二月花名》为代表。无锡、武进、江阴等地，都有一批唱春能手。

唱春向被视为“文明讨饭”，只在民间自生自灭。中华人民共和国成立后，常州、无锡等地文化部门给予关心和扶植，曾组织艺人编写了不少内容健康、唱词生动的新曲目。1976年后，武进县利用唱春在群众中的影响，除组织艺人演唱传统曲目外，还编唱歌颂新风的《乡规民约》等新唱段。另外，无锡、宜兴等文化部门组织艺人挖掘曲目，整理了长篇曲目《孟姜女》、《牛郎织女》、《白蛇传》、《梁山伯与祝英台》等。

唱春传统长篇曲目有《珍珠塔》、《合同记》、《双珠球》、《风筝记》、《洛阳桥》等；中篇有《小方卿见姑娘》、《平贵回窑》、《八仙》、《十篮花灯》等，其中以“十二月”为题的居多也最有特色，如《孟姜女十二月花名》、《白蛇传十二月花名》、《梁山伯十二月花名》、《十二月懒王》、《十二月望郎》、《十二月长工》等等。

至二十世纪八十年代，苏南各地农村每到春节，在业余文娱活动中仍盛行唱春演出活动。

常州道情　　原为江南“说因果”的一种，流行于常州市郊县，以常州方言说唱。

据常州道情老艺人回忆，清同治年间，说因果始在常州府属部分县区农村流动说唱；光绪时进入乡镇茶馆。表演形式和说唱内容也随之改变，即改流动走唱为固定坐唱，改单人说唱为两人拼档；曲（书）目由原来以劝世从善为主要内容的短篇，发展成取材于历史章回小说、通俗小说为主的长篇；并于光绪末年取“说道情理，惊醒顽俗”之意，改为今名。此时的代表人物及曲目有擅说《乾隆皇帝下江南》的薛亮荣、擅说《文武香球》的张金富，以演唱《万花楼》称著的屠产法。

常州道情为二人双档说唱，上手用“三跳板”（又称“三巧板”）击拍演唱，下手以鼓板击节，并随上手唱词每句末一字之韵母，作有声无字之拖腔，称为“拖下板”，主要曲调有〔平调〕、〔阴阳调〕，每场开唱之前，必先唱开篇，后唱正书，唱开篇称“送摊头”，有《小八哥》、《邋遢婆娘》等百余篇；在唱词中，除唱外，还有“赋”，凡金殿、辕门、公堂、刀枪、堂楼、花园、美人、鸟兽、风雪、雷雨、灯火、山水均有赋赞，说到类似情节，可互相套用。

清末民初，张金富之徒刘全海，率门徒多人，于农闲季节进入城市，在常州城隍庙前设地摊演唱《杨家将》。此为已知常州道情进入城市的第一批艺人。民国六年（1917）前后，刘全海由地摊进入茶店，在常州老西门外“四时春”开业演唱，同时创建常州道情专业行会组织“新裕社”，社员多至一百六七十人。至抗日战争前，常州道情已遍及常州市郊和武进全县，并向邻县流传。此期间的著名艺人及其书目有徐继昌的《文武香球》、刘银生的《施公案》、张荣生的《岳传》、张忠国的《济公》、张忠芳的《隋唐》、曹寿林的《彭公案》、何云奇的《狸猫换太子》、顾友梅的《月唐传》、丁鹤林的《大红袍》等。

中华人民共和国成立后，常州道情专业艺人于1954年组织常州市曲艺工作者联谊会，对传统曲目挖掘清理，记录整理了《乌金玉镯记》、《滴血珠》等曲目六十余个。顾友梅整理、演唱的短篇《小八哥告状》，蔡培伦创作、张荣生演唱的短篇《东山岛的小姑娘》于1957年参加江苏省第一届曲艺观摩演出大会获优秀演出奖。1958年常州市地方曲艺工作团建立，常州道情演员先后编唱了《苦菜花》、《战上海》等现代题材曲目。1960年前后，常州市文联、常州市群众艺术馆为继承、发展常州道情演唱艺术，曾两次组织音乐工作者对常州道情传统曲目及曲调进行录音，试图增加乐器伴奏并以器乐替代哼腔“拖下板”，与此同时还对唱腔进行改革，但未见成效。

“文化大革命”期间，常州曲艺工作团解散，常州道情艺人改行，所积累的资料、曲本大都被毁。粉碎“四人帮”后，老艺人已所剩无几，后继乏人。二十世纪八十年代后，仅有的少数艺人改说常州评话流动于农村茶馆。



丹阳啷当　又称“瞽目啷当”，流行于丹阳及其毗邻地区金坛、丹徒一带，因其主要唱腔为〔啷当调〕而得名，当地农民有“黄秧下田谷进仓，打麦场上氹啷当”之习俗。

丹阳啷当原为盲人卖唱觅食的“盲词”（也称“瞽词”），清代末年在丹阳农村已经流行。民国初年（1912—1915），丹阳设立救济院时，盲词定名为“瞽目啷当”。民国十九年（1930），啷当艺人组成“五作”、“十行”，公推啷当老艺人柯宝为总领班。所谓“五作”，意即五等，按人品技艺和说唱风格划分。将东、西路艺人各编为五行，每行六七人或二十多人不等。前五行为东路，后五行为西路。其中为首的大行和第六行分别掌管东、西路事务，传授技艺和曲（书）目；二行、七行在城镇或大户人家活动，以说唱“堂会”为主；余下分“本头”、“滩头”、艺徒三等，他们走村串户或在庙会、场头演唱。

组行管理后，东路艺人常以“行”为单位结队赶集，或应聘进村坐唱；西路艺人虽有行班，却不结队，多活动于山乡僻壤。其说唱表演，最早是盲人操三弦，侍童击皮鼓，沿门叫唱，通常为一人单口说唱；结队或应聘坐唱，多三五成群，围成半圆形，以对口和群口说唱。说白无表情，也无手势，全凭嘴上功夫。除了一般的叙述情节，渲染气氛外，还有“接口”、“合板”、“打趣”、“插科”等讲究。说白有“散白”和“板白”之分：散白如话家常，板白则击板相助。唱腔以〔啷当调〕为基本曲调，以叙事和人物情绪确定板式变换。腔调不分男女，行腔因人而异。东路啷当艺人云集城镇和铁路沿线，受京剧和滩簧小戏影响，唱法接近戏曲，强调板起板落，喷口较重，行腔干脆利落，还习惯选用民歌小调、戏曲唱腔来表现人物或招徕听众；西路艺人分散于农村，受外界影响小，演唱讲究刚柔并济，仍保留无板散唱的说唱风格。伴奏乐器皆用竹板、竹鼓，艺人称之为“的笃”。

丹阳啷当唱词多为七字句，传统曲目有近二百部（篇）。分“本头”（长篇）、“滩头”（小段）两类，经常说唱的俗有“七十二记本头”和“四十八滩头”之说。本头的“七十二记”为“正书”，说唱并重，其中取材于民间传奇故事的有《牙痕记》、《杀狗记》、《砻糠记》等；取材于戏曲故事的有《恩仇记》、《琵琶记》、《白马记》等；取材于社会生活的有《卖猪婆》、《懒婆娘》、《瘌痢头招亲》等。“滩头”多为艺人自编，有固定曲调，如《十羞君王》、《十二月花名》、《二十四孝》等，唱词一般为四十句至四十八句，四句分段，一韵到底。

丹阳啷当在发展过程中，出现了不少名家。原为丝绸工人的刘连庆，双目失明后拜蒯三庚为师，不断吸收东、西两路啷当的长处，自成一派，后为西路艺人的领班。东路艺人王竹青有赵金花、王金娥、鲍莲娣三个女徒，个个成名，号称“王家三姐妹”。其中鲍莲娣还不拘师门，东、西两路啷当都唱出了名。

中华人民共和国成立后，啷当在群众中曾广泛传唱。1958 年，丹阳县文化馆举办了啷当训练班，有二十余名业余文艺骨干参加，同时组织人员对盲艺人的曲目、唱腔进行发掘、整理。1962 年春，丹阳县组织了一次盲艺人会演，比较全面地收集了啷当的唱本，收集到手抄唱本四十部。其后啷当听众锐减，演唱后继乏人。至二十世纪八十年代，老艺人已所剩无几。

宜兴评话　　流行于宜兴及溧阳、金坛等毗邻地区。以宜兴方言说表。

宜兴评话由苏州评话派生而成。清代光绪年间，宜兴秀才王友君弃教学艺，师从上海“润余社”的夏香君学苏州评话。他吸收苏州评话艺术特色，改编演出《三国》，以宜兴方言说表，宜兴评话由此时开始形成。民国初年，师从常州道情艺人朱迪生学唱道情的刘元大，在王友君的影响下改说宜兴评话，所说《隋唐》、《岳传》，在听众中有较好的反应。之后，从艺人员日渐增加，书目不断丰富，将讲史武打类称为“大书”；才子佳人类称为“小书”。程新生擅说《西汉》，有“西汉王”之称；吴鸣球拿手《三笑》，至各地演出均无虚席；得到王友君、刘元大真传的蒋志清，既能说《彭公案》等“大书”，也能说《杨乃武》等“小书”。民国二十年(1931)，艺人组成“新裕社”，王友君的门徒、社员沈如舫拜无锡评话艺人尤莲芳为师，兼学各家所长，丰富了宜兴评话的表演艺术。宜兴评话以演员动作幅度小(人称“小开门”)，以茶壶作道具为特色。一把茶壶可比之灯笼、箱笼、点心、金银宝器等等。

中华人民共和国成立后，宜兴评话艺人于 1951 年成立了专业组织“宜兴县评话小组”。1956 年该小组加入宜兴县曲艺联合会，之后正式建立专业演出团体“红星曲艺队”，并着手编演新书目。其中沈如舫改编的《打日本洋行》，于 1957 年参加江苏省第一届曲艺观摩演出大会(扬州会演区)，获演出奖，《扬州日报》曾刊文予以评介。

宜兴评话的常演书目主要有三类：一为传统书目，如《四杰传》、《周侗访十老》等；二为新编书目，如《铁道游击队》、《红色的种子》等；三为具地方特色的书目，如《周处》、《火烧善卷寺》等。

“文化大革命”期间，红星曲艺队解散，直至 1981 年宜兴县曲艺团成立，宜兴评话艺人才以第一分队成员名义恢复演出。

高淳送春　　又名“颂春”、“送春”，流行于高淳、溧阳等地，以小锣、小鼓伴奏，用高淳方言演唱。

高淳送春源于明代“村田乐”，奉永乐年间称为“文大人”的南京人马之清为鼻祖。清代中叶开始流行。当时每逢春节演唱，演唱时两人搭档，一人敲锣，一人击鼓，甲领唱至第二

句落句时，乙和唱，接着又起领唱作用。当乙唱至第四句快落句时，甲又和唱，如此一个反复谓之一“板”。一般为四句式，也有两句式。走街串巷，唱遍城乡。

送春艺人一般要经过拜师挂名，学会“口子”（行话、暗语）方可入行行艺。新学春书的艺徒出门，须于打锣的锣板上挂两枚铜钱（旧时当地有腿上挂铜钱当“鞋拔子”习惯。“鞋拔子”在方言中和“才学之”谐音），以免行家找麻烦。其演出形式大体分两种：一为“送上门”，即挨户演唱；一为“送座堂”，即唱堂会。曲目有《孝子歌》、《十二把穿金扇》、《十二月花王》等小段；《风筝记》、《十里亭》、《洛阳桥》、《牡丹亭》、《开东坝》等长篇。所用曲调，主要集当地民歌小曲，有〔老调〕（〔长调〕）、〔新调〕（〔短调〕）、〔三七板〕、〔山歌调〕等。民国年间，高淳的魏建春能唱两百多个曲目，另有孔祥和不仅能唱，还能自编。各乡也各有一批送春能手，盛行一时。

中华人民共和国成立后，高淳县文化部门曾组织民间艺人编写配合各项政治运动和生产的新曲目，如《土地改革闹翻身》、《互助合作力量大》、《歌唱长江大桥》、《学雷锋》、《送子参军》、《计划生育好》等。1956 年，沧溪乡谷培华、谷繁华编写的新曲目《组织起来产量高》参加了镇江专区文艺会演，获演出二等奖。同时，各乡镇的文艺骨干，也编写新词在广播站或所在地开展文化娱乐宣传活动。中国共产党第十一届三中全会后，高淳县曾多次组织文艺队伍，将送春曲调进行加工，以合唱、轮唱、表演唱的形式演出。古柏、沧溪、双塔等地，还涌现了一批女性新秀。

溧阳三跳　原名“劝人善”、“说好话”。流行于溧阳、宜兴城乡。以鼓板击节拖腔、两人拼档，分上下手，用溧阳方言演唱。

溧阳三跳源于江南的“说因果”。清代道光年间，已有季志良、孙志庚等演唱有故事情节的“善书”和“好话”。季志良以叙事见长，语汇丰富，笑话、噱头特别多；孙志庚擅吟咏，描绘场景细致逼真，唱时吸收民间小调，唱腔丰富。形成“季”、“孙”两大流派。民国二十六年（1937），三跳艺人加入宜兴评话艺人行会组织“新裕社”，并定下“学艺先入社”和每年农历四月十六日、十二月二十日分别在溧阳、宜兴“上会”的规矩。“上会”活动内容为祭祀师祖、商讨会务、交流技艺。演唱曲目除《二十四孝》、《报娘恩》、《好心好报》、《恶有恶报》等外，还有移植自其它曲种的《劈山救母》、《大清传》、《岳传》、《乾隆下江南》等中、长篇。主要曲调也因内容表达的需要而分别使用。如〔悲调〕、〔长三调〕，专用于演唱故事、人物对话，并有下手“咬尾”拖腔。其他曲调，虽有变化，但无严格板眼，运用比较自由。

中华人民共和国成立后，溧阳县于 1956 年成立曲艺界联合会，有三跳艺人会员三十四人。他们在曲艺界联合会领导下，配合当时政治形势，编唱了《人吃田鸡（青蛙）虫吃稻》、《快回头》、《勿识字吃苦头》等小段，以及《烈火金刚》、《红旗谱》、《雷锋》等新长篇曲目。1957 年，马和甫、蒋忠芳创作的《猪司令打电话》参加江苏省第一届曲艺观摩演出大会获得好评。1966 年“文化大革命”开始后，溧阳三跳被迫停止活动。“文化大革命”后，原先的

老艺人相继去世或退出艺坛，后继无人，三跳这一曲种随之消失。

启海弹词　原名北调弹词，流行于启东、海门，以当地方言说唱。

启海弹词源自当地流行的钹子书。清光绪年间启东钹子书艺人柳道堂拜苏州说书艺人为师，改用三弦取代钹子弹唱，并自创新腔，群众称其所创曲调为〔北调〕。他的演唱也就称为“北调弹词”了。民国初年，柳道堂传徒倪省坤。此时，适苏州弹词艺人柳连唐到江北，倪省坤即向其学唱腔。之后，倪省坤的唱腔中，既有本调即〔老北调〕，又有向苏州弹词学习的〔仿苏调〕，后其弟倪省三将〔老北调〕和〔仿苏调〕融合，形成独特唱腔，称启海弹词。

民国二十六年(1937)上半年，启海弹词已拥有十多名职业艺人，分别在启海地区城镇演出，第二年，启东、海门的重要城镇沦于日本侵略者之手，敌伪军禁止书场开业。为维持生计，蔡翠屏等男女艺人自动组织班社，取名“红星班”。后为避免汪伪政府找岔子，改名“移风社”，转入农村演出。抗日战争胜利后，才恢复到城镇献艺。民国三十五年冬，南京政府向苏中解放区大举进攻，启海弹词艺人又被迫转业或出走。至南通地区解放时，艺人已所剩无几，连老艺人倪省三也流落在外。

中华人民共和国成立后，启海弹词得到人民政府的扶持，艺人组织起来，建立演出团体，培养新人，编演新书目。老艺人倪省三重归故里，创作了《白毛女》、《不走开》、《兄弟应征》、《劳动光荣》等近十部中篇书；周惠琴的《三试芮琴妹》于1985年获江苏省文化厅、中国曲协江苏分会颁发的短篇创作奖。

启海弹词的唱腔缓慢，独创的拖音悦耳动听，用装饰音自成特色。主要书目有柳道堂的《三笑》、《果报录》、《描金凤》、《倭袍》；倪省三的《珍珠塔》、《双珠凤》、《唐知县审诰命》；周振宇、周惠琴的《红鬃烈马》、《呼家将》、《麒麟豹》等。

钹子书　又名“洋钎书”，流行于南通、启东、海门地区。因用钹子伴奏而得名。

清咸丰十年(1860)前后，唱小戏和香火的海门人杨点梅、陈宗信，启东人张仲云、张仲飞等在上海川沙、青浦等地茶馆里听了当地人说钹子书，回来后就在路边、村口茶馆搬演。开始时不化妆、不更衣、不搭台、不用乐器，也没有统一的曲调。原来唱香火的唱〔阴歌调〕，会念经的唱〔佛序调〕，还有唱启东山歌的，各唱各调。唱词既无固定内容，也不讲究音韵平仄。不久，张仲云兄弟二进川沙，专门在茶馆里听钹子书艺人演唱。学会了唱腔和使用的伴奏乐器及一些唱段。重回启东后，就也使用铜钹为配唱乐器，演唱时左手执钹，右手执一根用毛竹削成的细签，顶部留一锤形的头，边敲击铜钹边唱。初名“洋钎书”，后和川沙等地的名称相一致，也叫钹子书。

光绪前后，钹子书在启东、海门地区盛行，出现了倪省坤等一批代表性艺人，他们改编移植的书目书路粗、情节直、关子紧、节奏快，以启东、海门方言说唱，深受群众欢迎。但不被允许上正规书场演唱，即便进了一般小书场也只能站在平地上说唱。所用铜钹，艺人都要 在上面剪出一个三角形缺口，表示钹子书还不圆满，向老听众打招呼，发现漏洞，请多

包涵。

民国初年，倪省坤等钹子书艺人，尝试以丝弦乐器取代钹子，并创造了新腔“嗯嗯调”，群众称为“弦子书”，后发展成“启海弹词”。

钹子书的书目多移植兄弟曲种的传统书目，有《小金钱》、《八美图》、《十把穿金扇》、《白马驮尸》、《黄金印》等四十七部。

中华人民共和国成立后，钹子书允许进入正规书场登书台演出，并在表演艺术等方面作了探讨，肯定了弦乐伴奏，演唱形式除单、双档外，增加了群体唱和表演唱，书目方面，增加了反映革命战争题材的中长篇。

扬州评话　又名“维扬评话”、“评词”。与“扬州弹词”合称“说书”。流行于苏北和镇江、南京、上海等地，以折扇、手帕等为道具，一人表演，用扬州方言说表。

明末张岱《陶庵梦忆·扬州清明》，有“老僧因果，瞽者说书”的记述。清康熙时费轩《扬州梦香词》有“扬州好，评话晚开场，略说以前增感慨，未知去后费思量，野史记兴亡”，并记述：“评话每于午后登场，设高座，列茶具，先打引子，说杂家小说一段，开场者为之敛钱。然后敷说如《列国志》、《封神榜》、《东西汉》、《南北宋》、《五代》、《说唐》、《西游记》、《金瓶梅》种种，各有专家，名曰正书。煞尾每云：‘未知去后如何，且听下回分解’。”乾隆初，董伟业《扬州竹枝词》说：“书词到处说《隋唐》，英雄好汉各一方”。李斗乾隆六十年(1795)成书的《扬州画舫录》中，记载了其时评话的盛况：一是书目丰富。长篇说部有《三国志》、《东汉》、《水浒记》、《清风闸》、《善恶图》、《靖难故事》、《飞跎传》、《扬州话》等。《飞蛇传》“以扬州土语编辑成书”，突出了方言在书目中的地位。二是艺人众多。其时“郡中称绝技”、“独步一时”的有吴天绪、徐广如、王德山、浦天玉、曹天衡、顾进章、邹必显、谎陈四等；“亦可追武(继承)前人”的名家有王景山、陶景章、王朝干、张破头、谢寿子、陈达山、薛家洪、谌耀庭、倪兆芳、陈天恭，以及张秉衡、叶霜林、范松年等。三是书艺高超。吴天绪说《三国志》，“效张翼德据水断桥，先作欲叱咤之状，众倾耳听之，则唯张口努目，以手做势，不出一声，而满室中如雷霆喧于耳矣。”这种“状其意使声不出于吾口，而出于各人之心”的表演手法，一直为评话演员沿用。

嘉庆之后，因漕运改道，盐政改革，扬州经济失去了两大支柱而一落千丈。扬州评话听众锐减，亦随之衰落。后历道光至咸丰三年(1853)，太平天国定都南京，扬州成为江北军事前哨，当地富商豪绅为避战乱，纷纷东迁泰州、东台。扬州的评话艺人，为了生存，有的相随至泰州、东台演出，有的更向里下河地区的高邮、兴化、宝应、盐城等地谋生。演出地域扩大，从艺人员也随之增加。

太平天国以后，扬州经济有所恢复，社会趋于安定，在里下河地区谋生的一批艺人，返回扬州，扬州评话出现了新的繁荣局面。清桃潭旧主《扬州竹枝词初稿》描写了当时扬州评话名家辈出，流派纷呈的情况：“金国灿传夏国祥，邓光斗接邓明扬，《平妖传》与《水浒传》，

各有专门各擅长。""粲花妙舌吐珠玑,《三国》评词李国辉,更有龚(午亭)家'皮五辣',空前绝后一时稀。"除了嘉(庆)道(光)间已上演的《八窍珠》、《绿牡丹》、《平妖传》、《岳传》外,新增如《飞龙传》、《英烈传》、《杨家将》、《万年青》、《彭公案》、《施公案》等书目。与此同时,艺人在书词中大量丰富社会生活内容,增加各色市井人物,并在说表艺术上努力创新。

扬州评话的说表,有"方口"与"圆口"之分。方口语句整齐,富有节奏感,不随意增添书词;圆口近似生活语言,较灵活,可据当时情况发挥。一般方口、圆口兼用,方中有圆,圆中有方;其表演动作幅度较小,一般身子不偏出书台桌角,两足不露出书台桌围。

评话艺人以书目进行传承。有些书目,因艺人在艺术实践中创造了各自的艺术特色,也就形成了各自的传授系统。比如以"跳打水浒"闻名的邓光斗是"邓门"《水浒》评话艺人的祖师;而与邓光斗之子邓复堂同时说《水浒》的著名艺人宋承章,成为"宋门"《水浒》评话艺人的始祖。清末扬州评话《水浒》诸名家,都出自邓、宋两门。后来,王少堂继承邓、宋两门书艺,兼取各家之长,致力刻画人物,描绘三教九流,借助丰富的生活积累来塑造形象。经过长时间的钻研、变革、发展,形成说表细腻、神采夺人,具备"甜、粘、锋、辣"的独特的白描艺术风格,成为扬州评话界最有成就的代表人物之一。与王派《水浒》并世驰誉书坛的还有马(凤章)派《水浒》。马派书艺也是师承邓、宋两门,以能说前、中、后《水浒》著称。又如《三国》,有"任(德成)门"和"李(国辉)门"两大传承系统。任门传人蓝玉春,李门传人康国华,各以独特的"武说"、"文说"艺术风格形成了"康派"《三国》和"蓝派"《三国》。李国辉的关门弟子吴国良与其子吴少良,对文、武两派兼收并蓄,形成了非康非蓝、亦康亦蓝、文武相济的艺术风格,同行称之为"吴派"。《清风闸》在龚午亭之后,分两路演出,一在扬州镇江;一在里下河地区。两路演出艺术风格相异,实际上形成了两派。同时,说其他书目的评话艺人中,也涌现了不少杰出人才。如说《八窍珠》的朱德春,《绿牡丹》的郎照明、郎照星,《西游记》的戴善章,《彭公案》的王健章,《施公案》的樊紫章,《万年青》的李国贤,《飞龙传》的邹灿章、邹灿文,《东汉》的王鸿儒,《济公传》的吴小良、林笑龄等。

辛亥革命以后,扬州评话的一些名家,向南京、上海及江南开拓。一江之隔的镇江,由于交通便利,语音相同,群众习尚一致,民国时期一度是江苏省会,许多评话艺人争相到那里献艺,一时名家荟萃,成为扬州评话的第二表演重镇。据统计,当时镇江供评话演出的书场达三十八家之多。民国十七年(1928)六月三日,艺人王少堂和书场业主完恩正等人发起成立"书社联合会",由戴善章、康又华、吴少良、张凤臣等二十余名艺人与十多家书场业主共同组成,并举行"六三"禁烟纪念义务宣传演出。并规定每年此日均举行这种带有会书性质的义务演出活动,客观上起到了交流技艺,互帮互学,取长补短的作用。

民国二十六年(1937)冬,扬州被日本侵略军占领,这之后的几年里,扬州评话艺人的一些名家去世,有的到上海谋生,有的转业,在扬州献艺的艺人人数日减,且书艺平平。再加经济萧条,百业凋零,听众已无心听书,书场也纷纷歇业。抗日战争胜利之后,至中华人

民共和国成立前夕，扬州评话艺人锐减，一些传统书目如《飞跎传》、《扬州话》、《东汉》、《飞龙传》等相继失传。

中华人民共和国成立后，扬州评话得到了人民政府的重视和扶植，艺人被陆续组织起来，江苏省曲艺团、扬州市曲艺团、镇江市曲艺团及泰州、泰县、兴化、高邮等曲艺组均设有扬州评话这一曲种。各团还招收学员，传艺授业，使扬州评话艺术后继有人，从业人员增加。他们除了说传统书目外，还努力改编上演了《烈火金刚》、《红岩》、《林海雪原》、《小二黑结婚》等新书目，并多次参加全国及省市的会演、调演。在表演艺术革新上吸收电影、戏剧的一些手法。1958 年，王少堂参加了中华人民共和国文化部组织的巡回演出团，到华东各地演出，扩大了扬州评话的影响。

在编演新书目的同时，扬州市文化主管部门着手清理和抢救老艺人的表演艺术经验及传统书目遗产。据当时统计，扬州评话传统书目共有六十五部，其中已失传十八部，尚在传承的四十七部，分三类，讲史类有《西汉》、《三国》(分前、中、后三部)、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《反唐》、《月唐》、《残唐》、《粉妆楼》、《岳传》、《水浒》(分林鲁、武、宋、石、卢各十回和后水浒六部)、《英烈》、《杨家将》、《列国》、《万花楼》、《太平天国》、《西太后》、《民国演义》、《正德游江南》等二十五部；公案侠义类有《九莲灯》、《八窍珠》、《绿牡丹》、《三侠五义》、《小五义》、《彭公案》、《施公案》、《万年青》、《儿女英雄传》、《三门街》、《三义图》、《明清三侠剑》、《大宋八义》、《七剑十三侠》、《血滴子》、《火烧红莲寺》、《百侠图》、《狸猫换太子》等十八部；神话灵怪类有《平妖传》、《济公传》、《西游记》、《封神榜》等；社会生活类有《清风闸》。1953 年春，老艺人王少堂应南京市文化局邀请，到南京夫子庙说《水浒》并录音，后由南京市文化局组织力量，记录武、宋、石、卢四个十回，共约五百多万字，移交给扬州市文化主管部门。1956 年，扬州市文化处、扬州市文联亦组织人力，选择记录其余传统书目，至 1960 年以后，前后陆续记录了《林鲁十回》，前、中、后《三国》、《八窍珠》、《绿牡丹》、《岳传》、《济公传》、《西游记》、《清风闸》、《英烈传》、《施公案》、《九莲灯》等十一部和若干片断，计一千六百万字，并于 1959 年和 1962 年整理成书，先后由江苏人民出版社、上海文艺出版社出版了《武松》和《扬州评话选》。

“文化大革命”期间，扬州的书场全部关闭，演出团体撤并，演员转业。少数幸存者也不得不学演“样板戏”，在说表时摹拟“样板戏”中角色的动作，使扬州评话面目全非，失去了原有的特色。粉碎“四人帮”后，扬州市曲艺团等演出团体恢复建制，一些艺人重操旧业，扬州市戏校设曲艺培训班，培养接班人。同时，扬州市文化局创作组恢复对传统书目的记录整理和新书目的编创。至 1985 年，先后记录的传统书目有《清风闸》、《三义图》、《万年青》；整理出版的有康派《三国·火烧赤壁》，王派《水浒·宋江》及《伍子胥》、《皮五辣子》，《扬州说书选》(“传统部分”和“现代部分”各一册)，《扬州评话选》(第二辑)。新创作的有《挺进苏北》、《广陵禁烟记》等中长短篇评话。

在这期间，整理改编的传统书目和新创书目分别参加了1977年的江苏省创作剧（书）目会演，1982年的全国曲艺优秀节目（南方片）会演，和1982年、1983年、1985年的三届“广陵书荟”。其中反映陈毅指挥黄桥战役的《棋高一着》获得江苏省创作剧（书）目会演创作、演出奖；《陈毅拜客》获文化部全国优秀节目会演（南方片）创作、演出一等奖。《武二回家》获演出一等奖；《挺进苏北》于1985年江苏省文化厅、中国曲艺家协会江苏分会举行的工作会议上，获长篇优秀创作奖，《广陵禁烟记》获长篇创作奖，《市长访贤》获短篇创作奖。

扬州弹词　原名“弦词”或“对白弦词”，和扬州评话合称“说书”流行于扬州、镇江、南京及苏北里下河地区。以扬州方言弹唱。

扬州弹词清乾隆年间盛行，多应堂会，为一人自弹三弦坐着说唱，故名“弦词”；后发展成双档，增加琵琶伴奏，称“对白弦词”。表演时说多唱少。多叙述性的表唱，少人物抒发情感的自唱和人物之间的对唱。唱词以七字上下句为主，叠加的单句称“凤点头”。常用曲牌有〔锁南枝〕、〔耍孩儿〕、〔三七梨花〕、〔沉水〕、〔南调〕等。清初知名的艺人和曲目，据《扬州画舫录》卷十一记载，有王炳文（小名天麻子）、王建明、顾翰章、紫癞痢等；《邗江竹枝词》称：“《玉蜻蜓》是朱天锡”。发展至清末，扬州弹词形成三家传授系统：孔宪书系统的“孔门弦词”，其特点是擅起“纱帽生”角色，演出火爆、泼辣豪爽，对白效果胜过单口，擅演书目有《双剪发》、《白蛇传》、《大红袍》、《天宝图》、《地宝图》等；周廷栋系统的“周门弦词”，这一系统以唱功出色见长，擅演女角，有“青衣弦词”之称，擅演书目有《双珠凤》、《双剪发》、《麒麟豹》（后《珍珠塔》）等；张敬轩系统的“张门弦词”，以说表精细、刻画人物神、形并重为听众称道，以弹唱《珍珠塔》、《双金锭》、《刁刘氏》、《落金扇》四部长篇最为出色，有“张家四宝”之称。孔、周二门多在泰州、东台等里河、下河一带演出，传人甚少，现已相继失传；张门弦词主要在扬州、镇江一带活动。始祖张敬轩原为一人表演。后，先与其徒蒋明泰拼双档，继而又和侄子张丽夫合演。此后世代相传，代代有名家，现今扬州弹词演员，皆出自张氏门下。抗日战争期间，张敬轩之孙张继青传二女若珍、淑珍（后改名丽曾），她们对白、说唱俱佳，扬州弹词从此始有女演员。

中华人民共和国成立后，“张门弦词”传人张继青、张慧侬、张慧祥、张丽曾弟兄叔姪四人先分开演出，后组成“张氏弹词小组”在同一书场演出，演出时的海报，亦以“张氏弹词”称呼，吸引了很多听众。之后，张慧侬、张丽曾调江苏省曲艺团，拼档演出“四宝”书目。1960年11月，国务院陈云副总理在南京听了扬州弹词的演出，查阅了有关资料，在座谈会上指出，扬州弹词艺人太少，书目也少，曲调不丰富，没有苏州弹词那样注重起角色。要广泛吸收，要开放一些。应该吸收别的曲种的曲调，但要以原有的曲调为主。根据陈云的指示，在上级主管部门支持下，张慧侬、张慧祥分别在江苏省曲艺团和扬州市曲艺团传徒授艺，周无方编创了《秋江》、《席方平》、《姊妹易嫁》等短篇弹词，改编移植了长篇书目《玉蜻蜓》、《啼笑因缘》和挖掘整理了《白蛇传》。同时，演员与音乐工作者合作，吸收京昆和清曲曲调，

增添了曲牌〔锁南枝〕等，丰富了唱腔。在此基础上，他们还编演了一批现代题材书目：长篇《龙马精神》；中篇《李双双》；短篇《铁骨红心》、《焦裕禄》和为《毛主席诗词》谱曲的开篇《长征》、《六盘山》等；同期，有关的文化部门还记录了“张家四宝”，并铅印成册。

“文化大革命”以后，扬州弹词一方面培养新人，补充演员，一方面由文学工作者参与编创新书目，演员也尝试改革唱腔，提高伴奏技巧。此时编演的新书目，有中篇《喜盈门》，短篇《双送礼》、《张玉良》片断和开篇《歌吹古扬州》、《小小瘦西湖》、《恭喜发财》等，并整理了若干传统折子书，其中《珍珠塔·方卿羞姑》、《白蛇传·风雨同舟》、《双金锭·拦轿告状》等于1981年收入中国曲艺出版社出版的《扬州说书选》(传统作品)。

扬州清曲　俗称“唱小曲”、“小唱”，扬州当地又名“广陵清曲”、“维扬清曲”。流行于扬州、镇江、上海等地。

扬州清曲是以明、清两代流传各地的俗曲和当地的民歌、小调为基础，并紧密结合本地的语言，衍变发展而成的民间坐唱。清康熙时费轩《扬州梦香词》称“清曲子”、“时调”；乾隆时董伟业《扬州竹枝词》称“清客丝弦”；嘉庆时林苏门《邗江三百吟》称“清音”。



扬州清曲发展至乾隆年间，于小曲中加引子、尾声，形成可以演唱故事的曲目，如《王大娘》、《乡里亲家母》等。而后有艺人改编传奇中的《牡丹亭》、《占花魁》等演唱。此时，在演唱、伴奏、表演、新腔创造方面，涌现了一批各怀特技的名家。据《扬州画舫录》载：“陈景贤善小曲，兼工琵琶，人称为‘飞琵琶’；潘五道士能吹无底洞箫以和小曲，称名工；苏州牟七以小唱冠江北，后多须，人称‘牟七胡子’；朱三工四弦”；“郑玉本，仪征人……善大小诸曲，尝以两象箸敲瓦碟作声，能与琴筝箫笛相和，时作络纬声、夜雨声、落叶声，满耳萧瑟，令人惆然”；“又有黎殿臣者，善为新声，至今效之，谓之〔黎调〕，亦名〔跌落金钱〕”。

扬州清曲使用的曲调最先有〔银纽丝〕、〔四大景〕、〔倒扳桨〕、〔剪靛花〕、〔吉祥草〕、〔倒花篮〕等。其中以〔劈破玉〕为最佳，《扬州画舫录》记载，“有于苏州虎丘唱是调者，苏人奇

之,听者数百人"。这些曲调,有的属本地原有的唱调,如〔满江红〕、〔湘江浪〕;有的虽从外地流入,但已地方化,如〔倒春来〕(〔木兰花〕)、〔剪靛花〕(〔网调〕)、〔京砣子〕、〔起字调〕、〔马头调〕、〔南京调〕之类。

清末民初,扬州和镇江的演出活动各有特点。在扬州有三种方式:一是亲朋好友自由结合唱曲自娱;二是逢年过节和迎神赛会期间或在广场演唱,或泛舟瘦西湖画舫对曲;三是应喜庆、寿事人家邀请,作堂会演唱。其他如中成药房宰鹿等,也请人唱曲。这时期已知有成就的编曲、演唱家在二三十人以上,会唱一般曲目的曲友数以百计。名家中有工"窄口"的黎子云、王万青,擅唱《风儿呀》、《十送郎》和《秦雪梅吊孝》、《拷红》等,以腔调柔美、感情深沉称著;工"阔口"的名家有嗓音洪亮,韵味浓郁,号"阔口之王"的钟培贤;唱《秦琼卖马》苍劲雄浑,被称为"钢喉"的周锡侯;唱《活捉张三郎》、《黑牡丹》活泼豪放,又称"泼口"的朱少臣、陈淦卿。其他还有尹老巴子、萨长安、裴福康、葛锦华、张国宝、尤庆乐、马福如等唱的《黛玉潇湘馆》、《男醋》、《宝玉哭灵》、《望江楼》、《赤壁鏖战》等,皆各有所长。江子余、魏绍章除演唱外,还擅长改编填词,江子余编创了全本《白蛇传》、《珍珠塔》。在乐器演奏方面,施元铭精通琵琶,被誉为"琵琶能手",朱少臣的敲酒杯、卢国万的敲瓷盘皆为一绝。钟培贤是秀才,现在流行的清曲曲目中很大一部分如《活捉张三郎》、《晴雯补裘》、《青荷叶上》等都是钟培贤编写的。

此时演唱的曲牌,除宫曲〔软平〕、〔鹂调〕、〔南调〕、〔波扬〕、〔劈破玉〕等外,又增加了〔春调〕、〔鲜花调〕、〔补缸〕、〔扬子调〕、〔梳妆台〕、〔雪拥蓝关〕、〔杨柳青〕、〔十八摸〕等曲牌。黎子云、张诚甫、李鹤峰等将淮安一带的〔淮红〕改为〔满江红〕。改后的唱腔比〔淮红〕更为细腻、优美,从而形成以〔满江红〕为主要曲牌的套曲。

镇江的清曲活动,主要是玩友自娱自乐。清代最后十年间,镇江的丝绸业十分发达,依此为生的不下两万户,同时,旅馆、浴室、茶馆、酒楼业遍布各处,在这些行业中涌现出大批清曲玩友。当时,视唱清曲为清高之举,少数富家及在镇江的旗人子弟,亦参与自娱自乐。所唱曲目,有传统的,也有根据自己生活遭遇、所见所闻编唱的。如抒发做人之艰辛、鸣社会之不平的《光棍自叹》,表现机坊师徒你教我学良好关系的《七进七出》、描写平民百姓生活情趣的《高彩武》、《干妈妈》,反映婆媳关系、世俗内容的《三朝媳妇把婆怪》等。玩友们还根据光绪十五年(1889)英租界巡捕打死中国小贩而爆发的火烧洋楼事件,编演了用曲牌〔满江红〕演唱的《火烧洋楼》;瞽目玩友王永富移植改编的《算命》,充满浓郁的生活气息,风靡镇江,玩友们纷纷拜他为师,并在曲目前冠以"王瞎子"绰号,不久《王瞎子算命》即传到扬州,成为扬州清曲的保留曲目之一。

随着清曲玩友的增加,演唱风格的变异,门派和行帮逐渐形成。镇江的玩友,多在工人和服务性行业之中,邮政局的职工中也有不少玩友,有西门帮、南乡帮、南门大街帮、黑桥帮之分;扬州则称"局",但并无严密的拜师收徒等规章制度,全系自由结合,如能经常被约

参加堂会演唱等，就算入局。入局后相约演出三次不到，则算出局。久之，形成了南局、北局。南局多在城里演唱，北局则城乡兼顾。

抗日战争期间，扬州沦陷，清曲玩友谋生困难，一批名家如周锡侯、魏绍章、王万青等首次在扬州教场老龙泉茶社对外公演。正式挂牌“扬州清曲”。不久，一些“玩友”、“曲友”“下海”成为职业艺人。为了避免演唱曲目的雷同，周锡侯、魏绍章、王万青等编创了不少大型套曲及短篇曲目，如《乌龙院》、《梁山伯与祝英台》、《秦琼卖马》、《苏三起解》、《闯昭关》等，并到泰州、仙女庙（今江都镇）、镇江、上海、南京及芜湖、汉口、蚌埠等地演唱。此外，还有一些卖唱艺人，来往于街头巷尾，流动于江河舟船；从事于理发、浴室、厨师的“扬州三把刀”中，也有大量的清曲玩友，分布在长江沿岸、运河沿线和其他各大城市。妓女也多能唱清曲。

中华人民共和国成立后，扬州清曲艺人除唱传统曲目外，曾编唱过《抗美援朝》、《三女夸夫》等新曲目。1951 年前后，一些技艺较高的艺人被扬剧团和曲艺团吸收。扬州市曲艺团建立了专业的扬州清曲队，培养了一批新演员，并编演了《刘胡兰》等曲目。

扬州清曲的曲目，据统计共有四百余个，单曲（又名“单片子”）和套曲各半。单曲多为写景、咏物、抒相思情之类，如《清和天气》、《风、花、雪、月》、《四季相思》等，也有寓言谐趣和反映社会生活的，如《竹木相争》、《王瞎子算命》、《烟花自叹》等。套曲曲目多取材于民间传说或历史，坊间唱本。如《三国》、《水浒》、《西厢记》、《红楼梦》、《白蛇传》、《珍珠塔》等。二十世纪三十年代初，《风儿呀》、《秦雪梅吊孝》、《小尼姑下山》、《活捉张三郎》、《武松杀嫂》、《宝玉哭灵》等曲目，曾被灌为唱片发行。1957 年，江苏人民出版社出版了《扬州清曲选》，1985 年，上海文艺出版社出版了《扬州清曲》。

扬州清曲的曲调，多数被扬剧吸收，成为扬剧的主要唱腔，至二十世纪八十年代，扬州清曲已无专业演出团体，扬州、镇江和上海尚有业余爱好者在活动。

苏中道情　亦称“泰州道情”，流行于泰州、东台、盐城、扬州、淮阴苏北各地和镇江、上海。以扬州方言说唱。

苏中道情源于元、明时的“道曲”、“道歌”。在清代与扬州地区的方言结合，开始独立于道教歌曲以外。起初说唱内容简单，多为“劝世文”之类，唱词每节八句，每个曲目十多节唱词，用〔耍孩儿〕等单支演唱。雍正七年（1729）兴化郑板桥写成讽喻社会的叙事小唱《板轿道情》十首，改变了道情“劝世”内容，后即传唱于世。乾隆时，道情的曲牌增多，除〔耍孩儿〕、〔步步高〕、〔清江引〕、〔浪淘沙〕等之外，还吸收了在苏北流行的民歌小调，如〔叠断桥〕、〔梳妆台〕、〔倒扳桨〕、〔倒花篮〕、〔鲜花调〕、〔侉侉调〕、〔小上坟〕等。道光时，泰州一带有三位杨姓道情艺人，因会唱曲目众多且曲调各异而名噪一时，时有“三杨（阳）开泰”之誉。后三杨以泰州为中心，在江淮地区和沿江农村演唱，为区别于淮北之渔鼓，便称他们演唱的道情为“苏中道情”。光绪年间隶属东台安丰镇的不第秀才陈少堂接过三杨衣钵，新编

了《二度梅》、《白鹤传》等曲目演唱。他嗓音清亮，讲究板眼，演唱时词清曲婉，行艺足迹遍及大江南北，成为苏中东部“东路道情”的代表艺人。扬州的洪小平、盐城的钟干泉、镇江的潘玉章等皆出其门下。洪小平吸收了扬州评话的说表艺术和扬州清曲的腔调，他的演唱兼有评话之风、清曲之韵，因而蜚声扬州一带，奠定了苏中“西路道情”的基础。

民国期间，东路陈少堂据《三国》、《水浒》等编创曲目，扩大了曲目范围，其子陈吉林重点说唱《白鹤传》中《雪拥蓝关》部分和《珍珠塔》、《白蛇传》的片段，他说唱并重，击打乐器变化无穷，选择曲牌和当地民歌结合，有很强的地方色彩。抗日战争期间，东台袁贯一在游击区内以道情配合抗日宣传，创作了许多小段子。西路的张伯平，擅唱“青白二传”(《白蛇传》和它的续集《青蛇传》)。弟子俞海平则专工《青蛇传》，其唱腔曲调常用多支曲牌组成人物的大段唱段，发展了道情的演唱艺术。镇江潘玉章于抗日战争期间根据芦沟桥事变、南京大屠杀等重大事件，编成《十二月骂东洋》曲目，演唱时慷慨激昂，听者无不为之动容。为此，遭到日本侵略者的逮捕。

苏中道情多为一人持渔鼓、简板演唱，左臂怀抱渔鼓并手执简板，右手以食指、中指、无名指拍打渔鼓，配合简板击节作为唱腔过门。击打的节奏有长、短、快、慢各种变化，通常是简板打板，渔鼓打眼，有一板三眼、一板两眼、一板一眼等不同打法。其演出方式有内外档之分，内档为有固定场所，即艺人在书场中坐唱。多说唱改编自弹词本的中、长篇曲目，如《珍珠塔》、《麒麟豹》、《白蛇传》、《青蛇传》、《白牡丹》、《白鹤传》(即《韩湘子得道》)、《落金扇》、《二度梅》、《封神榜》等。代表艺人有张伯平、俞海平、陈吉林、钱步宏等。外档无固定演出场所，串街走唱，演唱内容随意性强，见什么唱什么，即兴编词。有时也根据节令选唱一些小段。如，清明时节唱《西湖令》、端阳节唱《盗仙草》、中秋节唱《游月宫》、冬至唱《踏雪寻梅》等。

中华人民共和国成立后，道情艺人在泰州成立了“道情协会”，有会员三百余人。东台县还成立了道情演出团体——东台曲艺组。据泰州专区文联于1951年统计，此时分布在苏北各城镇演唱的职业艺人，总数在六百人以上。演唱内容除保留的传统曲目外还创编了配合各项中心工作的曲目，如《大军过长江》、《解放军十好》、《镇压反革命》、《赞十大元帅》、《儿多母苦》等小段和中篇《结婚》、《江姐》、《焦裕禄》等。“文化大革命”开始后，演出停顿。至二十世纪八十年代中期，专业道情艺人已所剩无几，只有半农半艺的艺人和文化馆的业余文娱演出队演出。

南京白局　流布于南京市区、六合、江浦、江宁等郊县及安徽省来安、天长等地。以南京方言说唱。

南京白局原为南京丝织业机房工人家人、亲友相聚自娱自乐的娱乐方式，常应邀于婚娶喜庆以及盂兰盆会时演唱。因不取报酬，全属白唱，又每唱一次称作“摆一局”而名为“白局”。据南京云锦老艺人口碑资料称：在太平天国定鼎天京(今南京)期间，曾有白局艺人在

追奠阵亡将士的盂兰盆会上演唱。至光绪末年，栖霞、雨花、大厂、浦口乡间都有“白局”活动，并有职业班组。机房织锦工人中间，亦广为流传。出现了以新闻为题材的曲目《抢官米》、《倒城墙》、《倒文德桥》等。其演唱形式，民国时卢前《冶城话旧》记：“儿时在黑廊听北局（白局），街头置一长几，燃香烛，围坐七、八人，一人唱则其他六、七人弄乐器。计铙钹一，胡琴、月琴、三弦各一，余则箫笙之属，所唱虽多小曲，然与昆曲或扬州调异。”

至清末民初，产生了唱“文口”（亦称“窄口”，专唱女角）的潘根子、尚老四和唱“武口”（亦称“阔口”专唱男角）的陆墩子、张元发等名票。他们都能唱百十回曲目，其中潘根子当时有“白局梅兰芳”之誉。

白局在社会上有了影响，一些能演唱白局的失业工人即组班卖艺。这支队伍收授徒弟，成立行帮，自称“白局班”。因其以赢利为目的，人们为了和业余演唱的“白局”相区分，有人称之为“红局”。“红局”为招徕听众，作了许多变革。首先有女艺人参与，男女同台演唱，同弦分腔，因而唱腔亦随之分为男腔、女腔，演唱曲目的题材也日渐扩大，曲调和表演技艺不断丰富和完善。

白局演出，除了每年中元（七月十五）于盂兰盆会上演唱和应市民红白喜庆演唱外，还应堂会。无堂会时，下河船卖唱，天凉后船上无生意，女艺人浓妆艳抹，顺水卖唱，还有下茶肆、撂地的，或沿巷挨户卖唱的。民国以后，南京的绸锦消费起了很大变化，官营织局撤销，生产停顿，丝织业工人大批失业，业余白局星散，专业白局多半形同乞讨。民国初年名噪一时的李麻子李新才，于沦陷期间手捧茶盅，逢人求乞，终于躺倒在夫子庙奎星亭下。死时，身边除一副檀板外别无他物；艺名小马，以演唱大段曲（书）目著称的史永余，落得卷一领芦席，流落农村帮工。

中华人民共和国成立后，南京市文化主管部门和市总工会于二十世纪五十年代末抽调干部和白局老艺人，对白局进行抢救。六十年代初，吸收了一批群众文艺活动积极分子，成立了专业的白局演出团体，除恢复上演传统曲目外，还移植、编演了一批颂扬新时代、新风尚的曲目，如《母女会》、《夺印》、《顾正红》等。同时，对白局使用的曲牌进行挖掘、整理，编印了收有四十七个曲牌的《白局曲调选》；创作了新曲牌〔风刮杨柳〕、〔两个郎〕以及〔清板〕等，表演形式除坐唱外，还有了表演唱和彩唱的形式，丰富了白局的表现力。

白局演唱多用南京方言俚语、俏皮话，生动活泼，通俗易懂。曲调丰富，有“百曲”之誉。常用曲调有〔南京调〕、〔满江红〕、〔穿心调〕、〔银纽丝〕、〔剪靛花〕、〔梳妆台〕等。曲目大致可分四类：歌颂喜庆吉祥类，如《采鲜桃》等；民间传说、历史故事类，如《乔奶奶骂猫》等；介绍民俗风景类，如《金陵遍地景》等；演唱南京地区社会新闻的时事类，如《抢官米》、《打议员》、《倒文德桥》及《新闻八大段》等，四类中以唱时事类为主。也有演唱改编移植的曲目，如《卖油郎独占花魁》、《刀铡陈世美》等。

白局的演出团体于“文化大革命”中被解散，流散于各区、县的白局老艺人相继故世，

至二十世纪八十年代中期，民间仅有极少数专业艺人及个别尚健在的老艺人在业余自娱时为听众演唱。

南京评话 又名"讲评词"，俗称"说书"。流行于南京市及六合、江宁、江浦等郊县，用南京方言说表。

明末南京即有说书。但他们的说书是否以南京方言说表，说演什么书目，均无文字记载。乾隆时，有姓赵（名字不详）绰号"菩萨"的说书艺人，擅说《疯僧传》（即《济公传》）、《包公传》，借书中人物，抒发正气，鞭挞邪恶。之后，他代有传人，均被听众称为"赵菩萨"。"赵菩萨"被南京评话艺人尊为始祖。而另有一说，称乾隆时童万家为南京评话艺人始祖。

清末民初南京评话艺人不断增加，出现了一批知名的代表人物，其表演风格迥异，各有所长。说《水浒》有文武两派，文派以陈秀山为代表，注重说功，全书皆为固定说词；武派有李朝云、张长如，侧重表演，讲究动作。张精通武术，自称所说之书为"跌打《水浒》"。说《三国》也有风格不同的两种流派，张鸿儒系清末秀才，文学基础较好，长于修辞，俗中见雅，他不仅说书，且擅于"评"书，对书中的人和事，往往有独到之见。他的《三国》曾于汪伪时期的中央广播电台连播；周善之则以说表细腻取胜，书中曹操之奸诈，刘备之佯弱，关羽之傲慢，诸葛之神机，通过他细致入微的描述，使人听来如见其人。

二十世纪四十年代前后，评话艺人队伍继续扩大，最多时达近百人，演出书目也有很大丰富，何锦朝、何锦堂弟兄，以"唐宋书"最为拿手，能将唐宋两代的史实归纳在十几部评话中表达出来。如《瓦岗寨》、《隋唐》、《兴唐》、《征东》、《征西》、《反唐》、《月唐》、《后唐》、《飞龙传》、《包公案》、《狄青传》、《水浒》、《岳传》等等。随着艺人和书目的增多，夫子庙、鼓楼、下关一带的茶楼书场如雨后春笋，纷纷兴起，推动了南京评话的繁荣。其时，艺人中影响较大的有张雨臣和孔筱平，张擅说《济公传》，表演生动，有"活济公"之称；孔是何锦堂的弟子，得其师真传，在听众中颇有好评。此外，尚有田少章、戴金山等。

中华人民共和国成立后，南京评话艺人先后参加了南京曲艺团和其他曲艺演出团体，在当地文化部门的领导和扶持下，艺人们对传统书目进行了挖掘、整理、加工，并创作和改编了一些新书目，如《义民册》、《雨花台上红旗飘》等，涌现了张幼臣（张雨臣之子）、孔幼平、金少臣、王小瀛等一批有成就的演员。其中以张幼臣为代表，他说表清晰，表演传神，擅于用各种方言塑造人物，并将原来用南京土话说表改为南京官话说表，扩大了听众面。1961 年，他以《周侗传》中的片段《访赵昆》参加了江苏省评话流派观摩演出。

南京评话为坐说，一人表演，说、演并重，书目多为长篇，有《三国》、《水浒》、《周侗》、《英烈》等。《英烈》中有很多南京风土人情，历史掌故、地理形势的穿插，富有浓郁的地方色彩。至二十世纪八十年代中期，南京评话后继乏人，仅有孔幼平在演出《乾隆下江南》、《吕四娘刺雍正》、《六珠楼》等书目。

南京白话 又名"南京相声"，流布于南京市区。以南京方言说、学、逗、唱。

南京白话源于北方的相声。民国初年，相声艺人王子亮、路彩翔等人先后把相声艺术从北方传入南京，由于语音的障碍，南京听众对北方的相声反应并不热烈，原有的“包袱”在乡音不同的南京听众面前失去了魅力。艺人不得不一次又一次地改变手法，以期赢得南京听众。民国十九年(1930)，评话艺人周凤鸣和他的同母异父兄弟钱天笑在夫子庙露天书场用南京官话模仿北方相声表演，结果大受听众欢迎。但相声界出于门户之见，不予合作。不久，周凤鸣重操评话旧业，钱天笑则将单口相声曲目移植过来，独自一人“撂地”演出，上演了《解学士》、《满汉斗》、《蔡锷云南起义》等段子。他凭借说评话的功底，把相声的“八大棍”说得别具风格。他还采用南京方言即兴“现挂”，随手拈来，常引得听众捧腹大笑。他还移植相声的“学杂唱”，将其中学唱的剧种，改为南京听众熟悉的“扬剧”、“白局”、“数莲花”等。钱天笑于民国二十九年(1940)前后，还到安徽马鞍山、芜湖等地演出，扩大了“南京相声”的影响。

中华人民共和国成立后，钱天笑参加了南京市的曲艺演出团体，他的“南京相声”得以与“正统”相声同台演出。演出时，往往他在台上学唱南京地方曲调，台下听众拍手助兴，有时还出现听众齐声应和的场面。

二十世纪六十年代，钱天笑退出舞台，“南京相声”由业余演员继续演出。1963年，秦淮区文化馆业余曲艺队队员李宗汉创作相声《老相识》，和梁汉辰合作，改变了钱天笑用南京官话模仿北方相声的表演手法，试用纯粹的南京方言表演，演员在台上每一句地道的乡音，都引起听众热烈的反响。这个意外的收获，不仅使李宗汉等欣喜异常，也鼓舞了南京地区的业余相声演员。过去他们常为普通话语音不标准，说、学、逗、唱等基本功难于掌握而发愁的问题，经李、梁的尝试，得到启示。于是，在南京业余相声界掀起了一股“南京话相声”热，并发展成单口、对口、群口三种形式。其表演艺术，在语言上，彻底使用南京语言；逗笑则靠南京方言和脚本的喜剧性；内容强调了地方性、南京味；表演增强戏剧性成分。为有别于北方的相声，取名“南京白话”。

南京白话二人对口表演也分甲(逗)、乙(捧)，演出时有时着大褂，有时着中山装或西装。至二十世纪八十年代，全市约有十对演员，各区都有代表性演员一、二档。有影响的曲目有《比》、《红心曲》、《老相识》、《管理新风》、《包您满意》、《人情债》、《红花赞》、《太平天国》等。其中《红心曲》于1976年参加江苏省文艺调演，获演出二等奖，创作三等奖；《包您满意》于1977年参加南京市职工文艺调演，获创作、表演一等奖。《老相识》于1963年由《曲艺》杂志发表，《包您满意》、《人情债》等分别由江苏省、南京市广播电台录音播放。

打五件　流行于南京郊县江宁、高淳及句容、溧水、宜兴、溧阳和皖南部分地区。

打五件前身为河南的“地灯子”及湖北的花鼓戏，因伴奏使用五件打击乐器而得名(见彩页图)。清光绪初年，随河南、湖北灾民传入江苏。最初，由一人或两人合作，身背木架，架上放着大锣、小锣、堂鼓、钹、竹板五件乐器，沿门自打自唱。曲调以花鼓调的〔蛮蛮腔〕和

〔四平调〕为主，“灯曲小调”为辅。演唱内容一般由演唱者“望风采柳”，即兴编唱，多为风调雨顺、国泰民安、人寿年丰之类；也有唱古人名、花名的。清末，出现叙事性曲目《花魁女》等。为吸引听众，艺人大量吸收当地民歌小调和地方戏的剧目与表演程式及唱腔，逐渐衍变成又唱又表的演唱形式。民国初年，从艺者日增，据句容县统计，当时打五件艺人不下百人。溧水县的李吉成，唱打兼能，技艺熟练，有《赶潘》、《恨大脚》、《花墙会》等拿手曲目。

抗日战争前后，艺人自由组班演唱，后逐步发展成花鼓戏。技艺较高的，大都改业唱戏，其余艺人，多半农半艺，在春节期间，沿门打唱一个月，以度春荒。此时，职业性的打五件艺人大大减少，至中华人民共和国成立前，据句容南乡统计，当地仅剩十余人。中华人民共和国成立后，农村进行土地改革，贫苦农民分得了土地，生活水平有所提高，打五件的说唱活动因艺人弃艺归田，日益减少。

打五件分“打唱”和“点唱”两种。打唱由艺人上门见什么唱什么；点唱由听者指定唱段。常唱曲目有《婆媳和》、《劝姑》等。至二十世纪八十年代中期，老一辈艺人已多数亡故，后继乏人，有少数人虽会唱曲，但均不能同时演奏五件乐器，只能由几人合作分开敲打。

唱麒麟　　也称“麒麟唱”，流行于镇江、扬州、南通一带广大农村。

唱麒麟本为江苏农村的春节民俗，明末清初由地方小曲发展而成。一人扛竹制或纸扎的吉祥物麒麟，一人手执大锣自敲自唱，四五人持其他响器于领唱者每段终了时应和，有的还以胡琴伴奏。一般于正月初一至初四在农村演唱，初五商店开门“迎财神”，开始进入城镇沿街演唱；有的唱到初六结束，有的延至元宵节，演唱能手可以唱到月底。

唱麒麟者都为“玩友”，贫苦农民借此技艺可在春节期间得到一些钱物，以补生活。手艺人中唱麒麟有自娱性质，也收主家的钱物。文化人中的玩友，演唱水平较高，不计钱物，春节期间常被富户人家邀请去演唱，或到亲朋好友家拜年。其演唱有一定的程序，进门前主家要鸣放鞭炮，演唱中要招待三道点心、茶。事后有的还请吃酒宴，然后再演唱一番。

唱麒麟的基本唱腔为〔麒麟调〕，系民歌小调。也有运用〔梨膏糖调〕及其他民歌小调来丰富自己的唱腔的。唱词多为七字句，一般四句一段，每段一韵，大都有固定唱词。如《百家姓》的第一段唱词：“赵匡胤千里送京娘，钱玉莲抱石去投江，孙二娘十字坡开黑店，李存孝打虎奔山岗。”有些见多识广的艺人可即兴编唱，做到见什么唱什么，点什么唱什么，且妙语连珠，幽默风趣。常唱的内容除五谷丰登、财源茂盛、添福添寿等一类喜庆吉语外，有《二十四孝》、《二十四怕》、《十八岁的古人》、《九碗八碟》、《十房媳妇》、《十把洋伞》等传统小段和《三国》、《水浒》、《西游记》、《白蛇传》、《梁祝》、《杨家将》等故事的片段。

唱麒麟演出走乡串巷，如两组在一家门前相遇，一般都互相谦让，把上首让给对方，联袂向主家演唱。如争上首，则要“对麒麟”，即：双方对唱打擂，互相出题，常用“通姓名”、“猜字谜”、“唱由来”、“谈古今”等比高低，分胜负。民国年间扬中县涌现了“葛春根唱麒麟小组”和魏天宝、朱发仁等演唱高手。

中华人民共和国成立后，唱麒麟在配合政治宣传中起过一定作用。至二十世纪八十年代，每至春节，农村仍有唱麒麟活动。

苏北琴书　俗称“扬琴”、“琴书”、“中原琴书”、“打扬琴”等。流行于江苏的南京、淮阴、连云港、徐州江苏北部和皖北、鲁南、上海等地。由于其主要伴奏乐器是扬琴，又用苏北方言演唱，二十世纪五十年代在南京定名为苏北琴书。

苏北琴书的源流，未有确考。较为流行的说法有二：一，发源于本省的宿迁、皂河、窑湾一带的民歌小调，其主要佐证为，苏北琴书的代表作品《打蛮船》，即是发生于该地区的一件真实事件。二，源于山东曹州琴书，与山东琴书为一个源头的两个支流。同治末年，已有《洞宾戏牡丹》、《韩湘子讨封》、《莺哥对诗》等曲目流传。时因艺人演唱时一手打扬琴，听众称之为“打扬琴”或“唱扬琴”的。并出现了有影响的职业艺人李义成。李原籍安徽寿县，幼年流浪至宿迁定居，成名后，在苏、鲁、皖接壤地区收徒授艺，在江苏的艺徒有宿迁李道生、睢宁庆廷举、许广才。光绪初年，李义成在宿迁北门皂河西王春圩设香堂、创门户、订门规，更姓为柴，自称“柴门”(后群众又称“北门”)，门内推他为堂主，尊称“教主”。李义成还根据乾隆年间发生在宿迁的真实故事，编演长篇琴书《打蛮船》，唱开后，听众甚至把“打扬琴”改称“打蛮琴”。

民国初年，淮海地区大鼓书和北方评书昌盛，都演唱长篇连书，群众称“大书”。此时的曲（书）目除《打蛮船》外，增加了《王天保下苏州》、《李双喜借年》、《白绫记》、《张廷秀赶考》、《金镯玉环记》等中、长篇。演出形式和表演艺术也随之改进和提高。原来演出，多半是演员“自拉自唱踏脚板”，此时有的改为七八人参加，一人双手打琴，一人抓筝，两把坠琴，一把软弓京胡。更有用两盘琴对打或配以三弦的。打击乐器有板、碰铃、或打碟子等。开演时先合奏两番〔八板〕作为前奏曲，随后由演奏人分担角色，正式演唱。所用曲调，有〔慢板〕和〔二板〕两种，〔慢板〕即四句一番的〔凤阳歌〕，也叫〔四平调〕;〔二板〕即〔垛子板〕，也叫〔快板〕。根据情节需要，还适当配合“含口垛”、“接连桥”、〔金钱莲花落〕等唱腔。所用曲牌有〔五子开门〕、〔尺子开门〕、〔降香牌〕等二十多个。“柴门”艺徒于此时各有所长，多成为名家：庆廷举以唱腔粗犷闻名，外号人称“李傻子”的李道生以表演泼辣称著。另有陆成金、陆成银兄弟说唱俱佳、声情并茂，自成门派，称“陆门”(也称“南门”)。

抗日战争爆发之前，苏北琴书的曲(书)目生产和唱腔变革，继续有所发展，新编创的曲（书）目有两种：一种是只能演一二场的“单场头”，如《罗衫记》、《薛连登赶考》、《江宁府》、《大出嫁》、《刘墉私访》、《包公案》等，这些曲(书)目的内容，反映男女离合的占多数，少数为公案书，统称“针线匾词”;一种是移植编演的长篇大书，如《银河走国》、《杨金花夺印》、《薛刚反唐》、《义气图》等。唱腔在〔凤阳歌〕中糅进了〔银纽丝〕、〔淮红〕等小曲曲调，形成〔四平词〕和〔悲调〕(〔哀怜调〕);〔二板〕和〔垛子〕中糅进了〔杨柳春〕、〔穿心子〕、〔莲花落〕等曲调，使乐曲优美，唱腔抒情动听，一时名家迭出。唱腔高昂、火爆的高德山，唱调柔

和、抒情的余有亮，拉坠胡号称“神弦”的黄德山，以及孙芝美、荣凤楼（女）、杨四喜（女）等艺人，在苏、鲁、皖边区都享有一定声誉。抗日战争爆发后，大批艺人南流，苏北琴书随之向江南发展，当时宿迁的余有亮和闻名一时的“余家三姐妹”余凤英、余素英、余素珍，赣榆的孙芝美、荣凤楼夫妇，泗洪的黄德山等到南京定居演唱。其中荣凤楼曾有“九岁红”之誉。她幼时从山东曹州琴书王姓艺人学《水漫金山》，此曲目唱腔曲牌有十多种，为“联曲体”式，有“九腔十八调”之称，成为苏北琴书特有的唱腔。抗日战争胜利后，苏北琴书在南京成为十分活跃的曲种之一，以夫子庙为轴心，北至下关，南至中华门外，西至朝天宫、水西门，均有苏北琴书的活动。此外，还有到上海、蚌埠等地落户演唱的。

中华人民共和国成立后，苏北琴书在南京和淮海地区同时得到了发展。1958 年，荣凤楼、孙芝美、孙素贞、于如发、傅荣斌等一批苏北琴书艺人加入了南京市曲艺团。同年举行的江苏省第一届曲艺会演中，荣凤楼演唱的《水漫金山》获演唱奖。1964 年，南京市曲艺团曾创作了苏北琴书联唱《王杰》，在联曲体的基础上融进了其他曲种的唱腔，对曲调作了大胆革新尝试。在淮海地区，宿迁县文教局于 1955 年到 1961 年，先后四次举办了苏北琴书培训班，探讨琴书改革的路子，招收培养了一批新学员，并加强曲（书）目建设，编演了《借驴》、《学雷锋》、《空中神鹰》等新曲（书）目；整理上演了《龙凤缘》、《包公挂帅》、《李旦走国》等传统曲（书）目；改编演出了《林海雪原》、《烈火金刚》、《苦菜花》、《红灯记》等现代长篇曲（书）目。演出场所也从长期撂地摊走上了书台，并涌现了以余凤英、张明爱、丁士容为代表的新一代琴书名家。

“文化大革命”期间，各地曲艺组织被迫解散，艺人被迫改行。南京的苏北琴书专业剧团被撤销，“文革”后，艺人锐减。但农村的艺人多数属半农半艺，和农民联系密切，仍以生产队牛棚、场头作为活动场所，坚持演出。

1978 年中国共产党第十一届三中全会后，淮海地区的苏北琴书迅速恢复活动。宿迁张银侠等琴书演员，在原有曲调的基础上吸收淮海戏、〔淮红调〕、吕剧、泗州戏等部分唱腔，丰富了琴书的曲调，受到听众的欢迎。

苏北琴书的曲（书）目分为长、中、短三类。长篇又称“万字”，主要有《月唐》、《杨家将》、《呼家将》等，可连续演唱数月乃至半年；中篇又称“小巴棍儿”，主要有《江宁府》、《归德府》、《王天保下苏州》等，一般可演两场至五场；短篇又称“段子”，主要有《水漫金山》、《断桥会》、《杨八姐游春》等，在一二十分钟内演完，一般作为垫场和用于曲艺综合场。长篇曲（书）目多数由艺人根据有关话本加工整理成口头脚本，无固定书词，为“提纲曲（书）目”；中、短篇则有严格规范，讲求故事的完整性和词章的固定性。其主要唱段，注意词句的文采，唱腔突破了单一的〔凤阳歌〕、〔垛板〕等传统曲牌，而是有机运用多种曲牌，并吸收兄弟曲种和民歌小调的旋律；在伴奏乐器方面，主唱者也是主奏者，一手敲琴，一手击板，采用“简字”的伴奏手法，边唱边奏。伴奏者拉坠胡紧随主唱“托腔保调”，演唱和伴奏配合默契，

浑然一体。1984年起，传统曲（书）目《九死还阳传》、《王天保下苏州》、《义气图》等十多部中、长篇曲（书）目计八十八个小时，一百七十六个篇目，分别由中国唱片公司、齐鲁、江苏音像出版社和北京、上海等地唱片厂灌成唱片，出版发行。

苏北大鼓　又称“淮海大鼓”，流行于徐州、连云港、淮阴三市及与之毗邻的鲁南、豫东、皖西北广大地区。在徐州称“徐州大鼓”，连云港称“赣榆大鼓”。使用淮海地区方言，一人演唱，演唱者右手执鼓棒，左手拿简板或两片月牙式的钢板击节伴奏。

徐州大鼓的起源说法颇多，一般认为于清代中叶由渔鼓衍化而成，艺人有“丢下渔鼓，改换大鼓”之说。已知在淮海地区最早的大鼓艺人是嘉庆年间睢宁的迟冒春和道光年间的张云章、倪志端。

咸丰、同治年间，徐州、连云港、淮阴一带天灾人祸频仍，有些农民投师从艺谋生。至清末，苏北大鼓成为淮北地区从艺人数最多的曲种，并出现了不少受到听众称赞的演唱名家和书目。宿迁吴相国的《金枪北宋》，睢宁倪志端的《说唐》，邳县曹士文的《东汉》，赣榆李开照、钱广英的《杨家将》、《水浒》都名噪一时。尤其是睢宁张朝聘常年与父亲张云章、师傅倪志端推着大篷车，活动于苏北、鲁南、皖北等广大地区，人称“张大篷”。他演唱的《月唐》、《岳传》，唱腔激越优美，说表细致传神，名贯苏鲁皖边区，有“盖八属”（铜山、灵璧、睢宁、邳县、丰县、沛县、肖山、砀山八县）之誉。潘福兰号称能唱“全唐”、“全宋”，他自编的《兵困皇陵》，可唱半年上下，更有打鼓、耍板的一套绝活。打一鼓，听起来似数鼓齐鸣。月牙简板能用拇指弹起，左飞右飞，穿插飞舞，有“盖江北”、“盖山东”、“大鼓状元”之称。

经过清末民初近半个世纪几代艺人的发展创造，苏北大鼓进入了一个新的发展时期。表现为书目繁多、流派纷呈、名家林立。曲调有〔平调〕、〔货郎调〕等“九腔十八调，争鲜又争俏”之誉。书目除“唐书”、“宋书”等历史题材内容外，增加了《卧虎山》、《破孟州》等“袍带书”和“征战书”；同时《七侠五义》、《剑侠图》、《施公案》等武侠、打斗书也开始兴起。唱腔上形成东、西两大派。徐州以西（包括西北）属“西腔派”，唱腔粗犷，拖腔长，气势雄壮；徐州以东（包括东南）属“东腔派”，唱腔幽雅、美脆、抒情性强；说表上也分为“以说为主”和“以唱为主”的两派。此时期新的名家很多，据老艺人回忆，当时听众给他们排了队：“大元帅”张家诚，“先锋官”苏彦龄，“镇殿将军”张玉山，孙家玉好似“将罗成”；睢宁的张家忠、苏俊生、邳县的李恒春、沙永田，宿迁的陈克俊、陈克岭、徐安国，泗洪的柏秀之，号称“鼓坛八大将”。

抗日战争时期，一批大鼓艺人南流到上海、南京等地定居演唱，艺人在艺术竞争中形成了分别以张家诚和冯玉坤为代表的南北两大流派。张派以唱篇精美、唱腔幽雅，兼善说、逗、做而赢得听众赞誉。演唱的《金枪北宋》中的“调寇审潘”、《月唐》中的“醉读蛮书”、《岳传》中的“牛头山”称为张派“三绝”；冯派以唱腔粗犷高昂、说白抑扬起伏、擅于表演为专长，尤擅演唱《金枪北宋》中的呼丕显“三接印”。

解放战争期间，赣榆的大鼓艺人在中国共产党领导下，组织起来编演时新曲目，宣传党的方针政策和革命胜利成果，鼓动民众，踊跃支援前线，为革命战争做贡献。

中华人民共和国成立后，苏北大鼓进入了新的历史时期。众多大鼓艺人组织起来，经过学习、培训后发证演出。1951 年以后，各县相继成立曲艺协会、曲艺联合会和曲艺队，张家诚、郑良怀等一批老艺人仍活跃在艺坛上。韩合标、张芹等一批后起之秀，给苏北大鼓的演员行列注入了新鲜血液。同时期，徐州、连云港、淮阴及所属各县的文化行政部门，除组织力量调查研究、记录曲谱，整理、抢救传统大鼓书目外，还鼓励文艺工作者和演员编创新书目，前后上演的新书目有《童林后传》、《林海雪原》、《平原枪声》、《剿匪记》、《邳南烽火》、《烈火金刚》、《运河儿女》、《欧阳海之歌》、《新儿女英雄传》、《大刀记》等。许淮南创作的《香囊记》于 1957 年参加江苏省第一届曲艺会演，获创作三等奖；《古彭枪声》、《御寇兰馨记》在徐州地区、徐州市曲艺会演中获创作奖和优秀表演奖。

1966 年“文化大革命”开始，苏北大鼓演出活动停止，演出团体解散，但大鼓艺人多为半农半艺，在农村仍有演出活动。

“文化大革命”结束后，各地文化主管部门对艺人重新登记，考核发证。据睢宁、邳县、宿迁、新沂、泗洪五县 1980 年统计，此时持证的大鼓艺人有六百名，宿迁曲艺队还招收了二十名新学员。

苏北大鼓曲目多为长篇。据统计，传统曲目有一百六十余部，新编创曲目三十多部。1984 年，宿迁大鼓演员刘汉飞演唱的《高怀德兵下河东》、《真假秦琼》、《双白袍》、《锁五龙》，新沂晁岱民演唱的《罗通扫北》、《秦琼打擂》、《三请樊梨花》，泗洪青年演员梁中华演唱的《并吞六国》，先后由中国唱片公司、齐鲁、江苏音像出版社和北京、上海等地的唱片厂灌成唱片发行。

清淮小曲　流行于淮阴、淮安、洪泽、宿迁等地。以淮安方言演唱。无固定人数，一般三五人以琵琶、弦子、碗碟击节伴奏、坐唱。



清淮小曲源于明清俗曲和民间小调，民国初年盛行。演出分自娱和营业两种，自娱的名为“堂子”，类似戏曲的票房。有从事粮食行业的“粮安堂子”、从事杂货行业的“敬安堂子”、从事棉布行业的“普安堂子”、从事木器行业的“板闸堂子”等。其中“粮安堂子”的周眉宾，擅长唱“五大宫曲”与杂曲，精通文武场，在玩友中颇有威望；营业性的职业艺人，主要于街头、客船上卖唱和做“堂会”，经常流动在两淮、宿

迁及洪泽湖水上和沿岸农村。

中华人民共和国成立后，职业艺人张福海、鲍元庆、黄庆祥等参加了淮安曲艺协会，除职业性演出外，还经常在街头配合政治时事宣传，演唱“抗美援朝”、“三反五反”、“婚姻法”、“歌唱总路线”等内容的新曲目。“文化大革命”后，张福海、鲍元庆等由县曲艺队组织下乡卖艺，在老年听众中很受欢迎。

清淮小曲的唱腔曲牌有一百多首，主要曲调为〔满江红〕，两淮艺人称其为〔淮红调〕，即“淮安满江红”，其他杂曲有〔凤阳歌〕、〔上河调〕、〔下河调〕等。曲目均为小段而无长篇，传统曲目有《王道士降妖》、《水漫金山》、《渔樵耕读》、《高邮西北乡》等；自编的有《数楼》、《数糖》、《十二月古人名》等。

海州宫调牌子曲　亦名“小曲”。流行于海州、新浦、云台及灌云、东海、赣榆等地，以海州方言演唱。

明沈德符《野获编》“时尚小令”条载：嘉（靖）、隆（庆）年间（1522—1572）乃兴〔闹五更〕、〔寄生草〕、〔罗江怨〕、〔哭皇天〕、〔干荷叶〕、〔粉红莲〕、〔桐城歌〕、〔银绞丝〕之属，自两淮以至江南……人人习之，亦人人喜听之”。当时海州板浦为盐运枢纽，淮盐不断经淮安运回板浦。许多盐商大贾集居板浦，多留心词曲，且蓄有善唱小曲的艺妓。这些小曲流传到群众之中，与当地方言和民歌相结合，约于清中叶逐渐形成海州五大宫调（单曲）和牌子曲（套曲）。因盛行于海州一带，艺人又以曲牌连缀体形式传唱，故统称“海州宫调牌子曲”。

海州宫调牌子曲演唱以自娱为主，属坐唱形式。唱中杂有少量说白，不化妆，也无表演动作。演唱时少则两三人，多则十几人。大多是一人演唱，众人伴奏。也有两人对唱，或分别演唱曲目中不同人物。宫调常用曲牌，有〔软平〕、〔叠落〕、〔鹂调〕、〔南调〕、〔波扬〕以及〔满江红〕、〔马头调〕等。套曲除开头和结尾的〔京垛子〕、〔满江红〕等曲牌外，中间部分所有曲牌都称为“穿心”，已知有〔剪靛花〕、〔凤阳歌〕、〔银纽丝〕、〔罗江怨〕等六十余种。常用伴奏乐器有二胡（正、反弓两把）、琵琶、月琴、三弦、箫及檀板、碟琴等。发展至清末，海州一带出现了有影响的玩友于成法、张明德、赵广江等，能演唱各种题材的小曲百余首，还成立专门传授牌子曲或供玩友集聚演唱的“小曲堂”。此种小曲堂仅板浦一地，即有数家。小曲堂分两种：一种由盐商出资赞助，作为盐商、盐吏及上层知识界的娱乐场所，多演唱“海州五大宫曲”等高雅曲子，其中以镇东空心街万大先生（佚名、塾师）主持的万家小曲堂最为称著。另一种是平民百姓经营聚会的小曲堂，多演唱通俗的杂牌子，以镇西赵广江主持的赵家小曲堂流传最久。海州宫调牌子曲，随着流传区域的不同，以语言为主要特征，逐步形成南北两个流派。南派以板浦为中心，传至海州、新浦、伊山、杨集等地。其演唱受淮扬一带语言的影响，委婉细腻，代表性艺人除上述玩友外，还有王鉴秋等。北派以赣榆为中心，向西传到东海县一带，受山东语言影响，演唱比较粗犷。知名艺人有韦大娘（韦家荣）、张克

侠、瞿成银、贺克谐、乔三、吴希武等。

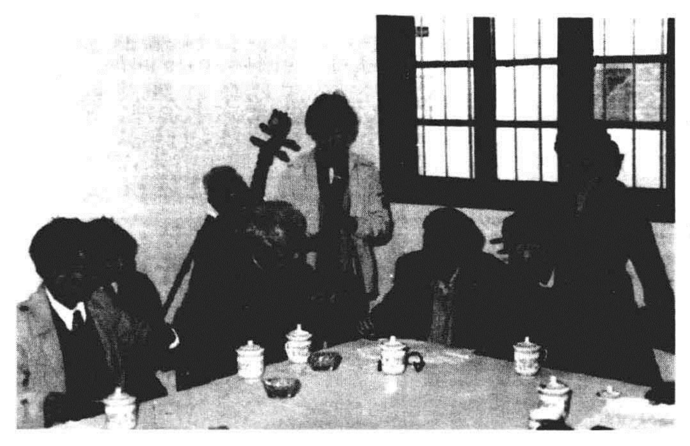
海州宫调牌子曲单曲以抒情为主，套曲演唱故事，曲目按题材来源，大致可分三类：一类来源于蒲松龄的《聊斋小曲》，如《山南飞来一群雁》、《望江楼》、《一轮明月》等；一类取材于民间传说与话本小说，如《伯牙摔琴》、《武松杀嫂》、《梁山伯与祝英台》等；还有一类反映当地民俗或根据民间故事改编的，如《娃娃忆》、《万山名》、《馋嘴大娘》、《三十六码头》等。

二十世纪二十年代中期，陇海铁路向东延伸至新浦（今连云港市人民政府所在地），海州一带的水路交通渐为陆路交通替代，板浦经济地位衰落，牌子曲发展停滞。

抗日战争和解放战争时期，根据地民主政府团结广大艺人，运用唱小曲形式，编唱新曲目，鼓舞人民群众的革命斗志，李万祥演唱的控诉日本侵略军轰炸板浦的《手扶栏杆叹十声》、李华兵演唱的揭露蒋介石挑起内战罪行的《老蒋十大光》和朱克义演唱的揭露国民党暴行的《周发乾杀妻》等，在群众中产生过广泛的影响。

中华人民共和国成立后，海州宫调牌子曲仍以自娱形式在民间流传。1951年，在当地文化部门支持和组织下，新浦、板浦、赣榆等地，有演唱宫调小曲玩友二十余人参加了“海州音乐会”的活动，他们常自动聚会演唱，活跃于街头、巷尾，使一些濒于失传的曲目如《马头调》等，得以完整保留。“文化大革命”期间，宫调牌子曲演唱活动一度中止。粉碎“四人帮”后，艺人们复聚集演唱，有些街道专门组织玩友在文化活动室演唱，以活跃群众的文化生活。至1985年，全市有玩友二百余人，仍以演唱传统曲目为主，有影响的玩友有倪兴斋、刘作和、刘步仁、刘四友、宋洪祥、刘长兰、孙汝德、于桂华等。海州宫调牌子曲长期在民间以自娱形式演唱，无职业艺人，也少新编曲目。

盐阜宫曲　一名“五大宫曲”，流行于盐城、阜宁、滨海、响水一带。为一种以箫、笛、琵琶、三弦、二胡等管弦乐器伴奏的民间说唱。约形成于清代中叶。



盐阜宫曲由〔软平〕、〔叠落〕、〔鹂调〕、〔南调〕、〔坡羊〕五大曲牌组成。在曲牌运用中，有的单曲一支到底，有的则头尾不变，中间加插一至数支小令，称为“穿心”，成为联曲体式的唱腔。其中以〔鹂调〕加穿心为多，艺谚云：“大曲〔鹂〕为首”、“小曲〔鹂〕为头”。清末以来，各地艺术造诣较高者，有滨海县东坎镇的沈汉武、沈炳贵、杨小泉、吴冠青及邢树民、曾翠凤、沈宝善、沈宝铭、孙香圃等；响水县响水镇的孟祝三和他的弟子程晋康；阜宁县益林镇的殷兰田等。

盐阜宫曲唱腔委婉、细腻、深沉、凝重，主要为玩友自娱，无中长篇曲目。常唱曲目有

《一轮明月当空照》、《银台报喜烛生花》、《山南飞来一群雁》、《天台有路人难到》、《十段锦》、《小红娘》、《虞姬探营》、《挡曹》等。

中华人民共和国成立后，1957年，滨海县文化馆馆长沈宝善首先投入对盐阜宫曲挖掘、抢救、整理的工作，记录整理了〔软平〕等曲牌，并发起对宫曲进行记录整理的倡议，后在县政协主席徐建民支持下，对现有宫曲曲词作了校订；1958年秋，盐城专区文教局邀请沈炳贵、邢树民、庄孔一、孙香圃、沈宝铭、孙跃西、韩焕章、皋渭清、曾翠凤、丁琪维等十多位老人，发掘整理宫曲资料十八首；1959年，盐城艺校开办了宫曲班，专门传习宫曲唱法。司宏钟、沈宝善、许进成等为记谱、整理做了大量工作，保存了一批音响资料。

盐城大唱 民间俗称"环弯儿"或"拉羊子"。流行于盐城、建湖、阜宁一带。为一种以盐城方言，"六人三对面"轮流说唱。

清代末年，艺人李步瀛在宫调牌子曲〔满江红〕基础上，吸收民间小唱和扬州清曲的曲调，用盐城方言，以二胡或四胡等乐器伴奏，演唱《梁山伯与祝英台》、《王大娘补缸》、《刘全进瓜》等曲目，被取名为"盐城大唱"，以示与民间的俗曲"小唱"相区别。因所唱故事情节曲折，听众称为"环弯儿"。艺人每到一地，走街串巷，有人招呼，就停下演唱；也有到茶馆酒楼、大户人家，或庙会、拉场子演唱的。演唱时用两张方桌为台，艺人对坐，轮流自拉自唱或一人伴奏一人清唱，当地群众称之为"拉羊子"。常用曲牌有〔梳妆台〕、〔剪靛花〕、〔八段锦〕等。

大唱艺人的班社称"六书班子"，艺人都自称出于李步瀛门下。代表性艺人有盐城的陶玉玲、郭江全，阜宁的朱学洪等。主要演唱曲目有：反映民间风情的《少女怀情》、《百虫招亲》、《竹木相争》；改编自传统故事的《拾玉镯》、《英台吊孝》、《五鼠闹东京》；劝善警世的《二姑娘劝嫁》、《十不全招亲》、《百寿图》等。

中华人民共和国成立后，艺人多半改唱花鼓戏。1985年前，大唱已无专业艺人，只有到年节时，在农村偶有"玩友"演唱。

工鼓锣 又名"淮海锣鼓"，流行于淮阴、连云港及徐州、安徽部分地区，用沭阳官话说唱。

工鼓锣原为淮安一带农民车水时用以敲击计数兼醒神的工具。因鼓产淮安，锣出苏州，有"淮鼓苏锣"之称。清嘉庆年间，安东高家沟(今涟水县高沟镇)有瞽目艺人汪宗坤，常足绑檀板，手拉胡琴在集上茶馆酒肆卖唱小曲谋生。后为增加收入，改唱长篇书目《封神榜》，场所也从茶馆、酒肆转向广场。为增强召唤力，改檀板、胡琴为淮鼓苏锣伴奏，并取名为"工鼓锣"。

清末，工鼓锣在淮海地区已盛行，所说唱书目多为历史题材，除已流传的《封神榜》外，艺人根据演义小说陆续改编上演了《西汉》、《中汉》、《东汉》等。艺人因表演风格不同，分成东汪门、西汪门、谭门、方门等诸多门派。东汪门擅长"针线匾词"，尊汪宗坤为始祖；西汪门

擅唱〔小滚板〕，以沭阳高万友为起始人；谭门以文词扎实称著，宗师沭阳谭德可；方门长于“刀马词”，以沭阳方开杰为创始人。其中谭门为最大门派，门内艺人占所有工鼓锣艺人的一半。方门传授三代后，被其他门派分化。另有一些艺人从师不一，博采众长，自成风格，艺人称“海青腿”。



辛亥革命以后，淮海地区的工鼓锣艺人日益增加，书目相应丰富。除增加了《杨家将》、《三侠剑》等长篇外，还出现了“小书头”，如《单刀赴会》、《十二月花神》等，民间诗人庞光吾、大悲院住持月舟和瞽目艺人钱咸顺，根据当地东坎青年参加“讨袁”活动的史实，编演了《癸丑风云》(即《东坎传》)。在演出实践中，这一时期涌现了乔开生、靳华章、陈立金、徐正凡、张学礼等一批在艺术上造诣较深而深受群众厚爱的艺人，其中靳华章在淮海地区享有“听戏要听梅兰芳，听书要听靳华章”的赞誉。

艺人队伍扩大后，为解决各门派之间的矛盾，交流切磋技艺，维护和提高艺人的社会地位，泗阳县艺人欧阳景于民国二十九年(1940)串联海州、灌云、沭阳、涟水、泗阳等地同行，组建“工鼓锣艺人大会”，有会员二百余人，各县设立分会。

民国三十二年，淮海地区沦陷后，艺人潘长发于灌云县组建“潼沭海艺人救国会”宣传抗日救国，演唱新曲目。此时，淮北抗日根据地的中国共产党和各级民主政权，举办多种形式的工鼓锣集训队(班)，编唱配合时事、政治宣传的新曲目，如《妇女解放》、《老蒋十大光》、《攻打石门港》等。工鼓锣艺人何家仁、徐立业、王荣阳、汤浩左等还积极投身革命活动，利用艺人的身份，以唱书形式深入敌后宣传群众、监视敌特、掩护各种会议，支援革命战争，何家仁为此惨遭敌人杀害。解放战争后期，在淮海战役中，工鼓锣艺人为支援部队作战，踊跃支前，为战士、民工演唱。其时，淮海地区民众将工鼓锣称为“淮海锣鼓”。

中华人民共和国成立后，各县文化主管部门帮助艺人组织起来，先后成立曲艺协会，指导演出活动。1956 年由政府组织的艺人登记时，有二百六十五名艺人，包括多名女艺人参加了登记。

工鼓锣发展至二十世纪五十年代，在灌云县先后形成南、北“徐”、东、西“张”四大艺术流派，南徐以徐家福为代表，北徐以徐贵明为代表，其艺术特点是曲目情节错综复杂，引人入胜，表演朴实。东张以张学余为代表，西张以张同举为代表。“两张”在演唱技巧方面，除发挥锣鼓音响表演快马轻骑的特点外，还借鉴弹词的流派，评话的白口，快书的气势，坠子的音乐，淮海戏的行腔，丰富了工鼓锣的演唱艺术。在这期间，工鼓锣艺人多次被选拔参加全国和省、市的曲艺会演及调演，并多次获奖。

工鼓锣最初为双人演唱，一人敲锣，一人打鼓；后为单口说唱，演员左腕悬锣，右手打锣，又说又唱。锣槌可以代表刀枪剑戟，苏锣可作盾甲盘盏。唱词分三字、五字、七字、十字四种句式，三字称“赞”、五字叫“垛”、七字为“韵”、十字名“清”。曲调唱腔除原有的“滚板”、〔怒叫头〕、〔悲叫头〕等外，一般又分“浮调”和“老工调”两种。浮调不带膛音(胸腔共鸣)，多用于“针线匾词”和悲叹内容；老工调带膛音，多用于“刀马词”和“叫头”、“悲腔”、“喜腔”、“扬小声”、“滚板”、“数板”等。

锣鼓有〔开场锣〕、〔收场锣〕、〔唱腔锣〕等锣鼓经。开场锣中有〔凤凰三点头〕、〔三踩脚〕、〔长番锣〕、〔短番锣〕等。唱腔锣中有〔老八板〕、〔慢流水〕、〔点点花〕、〔一盆火〕、〔鱼喷嘴〕等几种。

工鼓锣的书目已知常演的有《东汉》、《中汉》、《西汉》、《封神演义》、《义气图》、《水旱山》、《六珠楼》、《野火春风斗古城》、《上海奇案》、《烈火金刚》等共九十余部。另有一批“书帽”(小书头)，如《十二月花神》、《四大才女做亲家》、《刘全进瓜》和长篇说部中独立出来的《姜子牙卖面》、《单刀赴会》等。1980 年前后，宿迁刘汉飞演唱的《六珠楼》等一批传统曲(书)目由音像部门出版发行。

二十世纪八十年代以后，工鼓锣听众日益减少；许多艺人或退休、或务农、或弃艺经商，后继乏人。

宝应水工鼓　流行于苏北宝应县农村。一种以锣鼓为伴奏专事插秧时表演助兴的民间说唱。擅唱者称鼓手。

宝应水工鼓原为栽秧号子，清末受鼓书影响衍化而成。一人或两人说唱。两人说唱时，一人拿锣，一人夹鼓，说说唱唱，或此唱彼说。每当大户人家请人栽秧，在中饭前、傍晚或者下雨时，栽秧马虎时及雇工收工时，户主就请“鼓手”到田头说唱水工鼓以鼓劲助兴。原先唱词每一曲只有四句或八句，靠说唱者即兴编就。后玩友们借用当地流行的鼓书唱词，演唱如《天宝图》、《地宝图》、《十把穿金扇》、《丁文虎写退婚》等故事；唱腔除当地的〔车水号子〕外，还采用民歌小调。民国年间，知名的鼓手有演唱水工鼓世家出身的新丰乡张凤珍。

中华人民共和国成立后，农村经过土地改革，农民分散各自栽秧，水工鼓也随之消失。1956 年农村实行合作化，成立农业生产合作社，农民实行集体生产，水工鼓又恢复活动，“人民公社”解体后，又消失。

秧田锣鼓　农田劳动时演唱的季节性村俗俚曲，清初即已盛行。流行于淮阴金湖县的闵塔地区。

秧田锣鼓的唱词以七言和十言的白话韵文为主，两人对口说唱，锣鼓伴奏。一人打鼓，一人敲锣，打鼓者以右手持槌击鼓，左手拍鼓以和节拍，敲锣者随鼓的节奏，且打且说，夹唱夹白。秧田锣鼓的音乐由若干支曲调缀成套曲，其中单曲根据唱词的字数或句式而定，有〔说头〕、〔缘起〕、〔四句头〕、〔串十字〕、〔五句半〕、〔斩龙头〕、〔抢八句〕、〔收歌〕等。曲目体

裁类似长篇叙事诗，有《大栀子花》、《小栀子花》、《七说八唱红娘子》、《引凤凰》、《巧媳妇》、《十把穿金扇》等。秧田锣鼓的艺人多由道士充当，他们把经卷中的诗赞文体带入秧田锣鼓，丰富了艺术表现力。秧田锣鼓手闵桥农民张忠林原为道士能在秧田中唱上七八天，且内容不重复。中华人民共和国成立后，随着农田作业的集体化，秧田锣鼓更为农民所喜爱，闵塔地区的农民人人会唱。他们既是秧田锣鼓的继承者、演唱者，又是秧田锣鼓的忠实听众。这种演员与观众浑为一体，以自娱为目的的演出形式，成为秧田锣鼓的独有特征。

淮安锣鼓书　流行于淮安、建湖、宝应、高邮及上海等地，锣鼓击节伴奏，一人表演。以淮安方言说唱。因以说为主，又名“说淮书”。

淮安锣鼓书始成于清末。光绪年间，有人称“董杠头”的董志香首先在淮安卖艺，并传徒淮安张益清。至民国时，张益清技艺大进，在两淮（淮阴、淮安）、高邮、宝应地区拥有大量听众。民国二十五年（1936），阿英在《小说闲谈・杂考四题》中写道：“一般的叫做‘说淮书’，因为说书的人，大都是由淮河以北而来。”艺人说唱时，遣词多用淮安俚词俗语，明白易懂。唱词曲调有〔慢数板〕、〔老淮调〕等。抗日战争期间，苏北大批破产农民至沪谋生，淮安锣鼓书亦随之传入上海。此时艺人演出，多在露天撂地，称“外档”。后被茶馆老板请入茶馆说书，改称“内档”。其代表艺人外档的有建湖彭少鹏；内档的有滨海沈金纯。他们常演的书目有《杨家将》、《月唐》、《天宝图》、《大明英烈传》等。

中华人民共和国成立后，说淮书艺人参加了当地曲艺组织，创编了一些配合政治宣传的新曲目。如《打败野心狼》、《小王庄互助组》、《四个利嘴姑娘》等。“文化大革命”期间，艺人被迫改行。1978 年后，已改行的艺人周福生、彭少鹏及子彭小鹏又重操旧业，坐书场演唱，仍受到老听众的欢迎。

童子书　又名神书，流行于苏北农村和安徽天长、来安等部分地区。



童子即“侲子”。《后汉书・礼仪志》载：“大傩逐疫，选中黄门子弟十岁以上、十二岁以下百二十人为侲子，皆赤帻皂制，以逐恶鬼于禁中。”后童子由巫师取代，自称“洪门”。童子书原为驱鬼逐疫仪式“童子做会”（亦称“香火会”、“洪山戏内坛”、“乡人傩”）中的“唱忏”。“忏”本为忏悔祈福的经文，内容有宗教故事和民间传说，统称神书。后来神书的内容逐渐由说唱菩萨、圣人故事扩大到说唱劝世文、针砭时弊及世俗人情故事，遂向娱乐表演发展。明隆庆《海州志・风俗》载：“然居丧不按家礼……多妆绢亭，广搬彩戏，认相夸诩。”彩戏是指童子的化妆演唱。此时的童子演唱，为丧居活动的重要组成部分；明六合《竹镇志》载：“闹

元宵，昼则效傩礼”。“傩礼”，亦指童子演唱；清乾隆时仪征黄惺庵《望江南百调》有“扬州好，古礼有乡傩，面具乔妆神鬼态，衣裙跳唱女娘歌，逐疫意如何”。

清代中期，各地童子做会开始出现门派。盐城一带的童子，一般一年要做十几堂至二十几堂会，多在春、夏、秋三季，而“交冬数九，‘香火’歇手”。做会多，童子也多，因而形成了各自的活动范围，称“门方”或“方位”，在此“方”内，非方主约请，其他童子不得进入做会。当时有影响的“门方”有石、吕两家，据“石童子”的后人石池及“吕童子”第八代孙吕其谦介绍，他们的祖先在做会时，能连唱几天书，听众常为之倾倒。会期做完，还要挽留再唱十天半月。所唱曲目内容，多取材于《封神榜》、《二十四孝》等书。嘉庆时，海州童子俞果（俞童子）将徽剧的腔调糅进童子书唱腔中，由〔嗬大嗨调〕发展出〔铺坛调〕、〔请王调〕、〔送母调〕等被称之为九腔十八调。他的拿手曲目《李迎春出家》，可连唱数日而听众不厌，因而先后从其学艺者多达数百人。清末，六合地区的童子做会（当地称“洪山戏”内坛）也日趋活跃，从艺的童子有百余人。出现了曲目丰富、善编唱词的郝余洲；嗓音宏亮、唱功细致的王长坤等一批群众熟悉的童子艺人。

民国初年，有的童子书艺人不做会时以“鼓儿书”形式说唱谋生，并出现了有成就的艺人。南通县金沙镇李步高、徐锦奎说唱时声情并茂，千人围观；南通市郊新港镇徐金洪、葛学志唱腔柔和，听众踊跃。海州还成立有季节性的童子班社组织，多为“父子班”、“兄弟班”或“师徒班”，人员三五人或十多人不等。这些班社分“海里童子”和“南乡童子”两支，“海里童子”活动于云台山和沿海一带，其中以俞童子（俞果）的第六代传人王传业影响最大，他擅演各类角色，并试用二胡等丝弦乐伴奏，颇为听众欢迎，人称“小教主”；“南乡童子”流行于海州以南的东海、灌云、沭阳一带，其中艺人曹三（曹宣殿）、佘三（佘之山）和陈三（陈汝强）人称“三三”，称雄一时；海州的郭三照也深有影响，群众中有“东不要，西不要，专要洪门郭三照”之说。

民国年间，六合、扬州的“香火戏”兴起，大批童子书艺人改唱或兼唱香火戏，进而改唱扬剧，或改变伴奏乐器即加入锣而成为“锣鼓书”。海州的童子书艺人，有的与淮海戏搭班改演淮海戏。中华人民共和国成立后，随着农村宗教迷信活动的敛迹，童子书的活动多数已自行消失。大丰等地生活困难的童子书艺人，于夏天利用晚间乘凉，在街头放一桌一椅，点一炉香“唱忏”，听众听完后，随便给一点钱，叫做“露天忏”。

童子书唱词为韵文，叙事为主、代言为辅。音乐唱腔属曲牌联缀体结构，曲调有〔迎神歌〕、〔开坛歌〕、〔斗法调〕、〔泼水调〕等三十余种，因各地方言的差异，唱腔的变化比较丰富。南通分为东、西、南、北四路。东路沿海具有浓郁的山歌风味；西路郊县，唱腔抒情，温柔流畅；南路沿江，唱腔起伏较大，似唱似说，长于叙事；北路沿运河，行腔平稳幽雅，且对其他各路腔调均有影响。

童子书曲目大体有两类：一类有“神书”，又称“巫书”、“唐书”。十四部曲目由唐王李世

民和丞相魏征及几个儿子的故事贯串而成，既可依次说唱，又可单独演唱，其中的《闹荒》为半部，故习惯称“十三部半神书”。南京六合、扬州一带专说唱《袁樵摆渡》、《魏征斩龙》、《唐僧取经》、《刘全进瓜》、《九郎替父》、《借马鞍鞭》六部称“唐六本”；另一类为根据《封神榜》、《水浒》、《隋唐》等改编的《哪吒闹海》、《孙二娘开店》、《隋炀帝下扬州》等。此外，也有移植“开篇”和“莲花落”的小段。

进入二十世纪八十年代，苏北农村开始富裕，童子书在各地又趋活跃。为此，南通市组织童子书艺人进文化馆、站、书场唱新曲，并把童子书录制成磁带出售，很受群众欢迎。

南通隔布戏　又名隔壁戏、一人戏。流行于南通、扬州、泰州及苏北里下河地区。为一人隔幕表演，以口技效果为主要手段，用不同方言和小调叙述故事。

南通隔布戏由艺人韩凤池拜扬州口技艺人张三保为师学得，于清光绪三十三年(1907)在溧阳正式演出。演出内容开始时多为以口技模仿各种音响。艺人挟黑布幕、口哨、莲花板，走街串巷，到处可演。演出时间多为夏季夜晚，偶尔也应堂会。韩凤池不仅能模仿鸟兽啼叫、器物撞击和自然界的各种声响，还能模拟丝弦锣鼓声、人物喜怒哀乐和职业叫喊声。各地方言、民间小曲都模拟得极为地道。还擅一人演故事中有四五个角色的曲目，如《武松杀嫂》、《王瞎子算命》等。民国期间，隔布戏的演出进一步发展为以门板代替幕布，供表演者在门板上模拟敲门、关门声，打架、撞击声及坐、走、搬移东西声。因而听众称“隔壁戏”。又因为是一人隔布表演，故又称为“一人戏”。中华人民共和国成立后，始进书场演出。不再隔布。

隔布戏的曲目多为小段，每段约演十至十五分钟，每场演出三五个小段。正式演出前，往往加演滑稽说书和口技，达到静场和招揽听众的目的。常演曲目有以口技为主的《王三杀猪》、《磨房串戏》、《四人打牌》、《四人打架》；以学唱为主的《武松杀嫂》、《瞎子捉奸》、《公公扒灰》、《王老娘接生》、《王瞎子算命》，以说表为主的《小寡妇上坟》、《小叔子摸嫂》、《王先生打针》、《四小奶奶打架》等。中华人民共和国成立后，韩凤池新编创有《解放台湾》、《镇压反革命》、《活捉美国狼》、《废品展览会》、《四季抗美援朝》等。均以说唱为主，配合口技。其中《废品展览会》于1957年参加江苏省第一届曲艺会演(南通会演区)获演出奖。

“文化大革命”开始后，南通隔布戏演出即告中断，后一直未见恢复。

海安评书　是综合淮安锣鼓书和扬州评话两个曲种的不同特点，融会形成的一个曲种。流行于盐城、阜宁、淮阴、淮安、南通及上海等地。

清代咸丰、同治年间，清江浦王营镇淮安锣鼓书艺人张甲南落户于海安曲塘镇卖艺。光绪年间传至第三代张少南，张以淮书为基础，吸收扬州评话特色，改唱为说，逐渐形成独立的艺术形式。其特点为说表时均取江淮语音，不起角色，以平说为主，对书情“开口就到”，不卖关子，极少“书外书”，但重剪裁，善编排，使情节跌宕起伏，倍受江淮一带听众喜好。因最初出现于海安巡检司、泰县县佐公署统辖之曲塘而取名“海安评书”。海安评书的

传统书目，主要是唐代故事（艺人称“唐书”），有《程咬金出世》、《瓦岗军起义》、《罗通扫北》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《薛刚反唐》及《粉妆楼》、《秦英征西》等，全部可说一百五十场。

张少南传子张子南。父子常在里下河一带和镇江等地说书。因其书目内容和扬州评话不同，海安评书得与扬州评话同时流传于书坛，被称为扬州评话之“异军”。

方言快板　流行于淮阴、连云港、盐城、阜宁一带，以当地方言单口数说，有时结合小调演唱。

方言快板受新四军文工团普通话快板之影响，脱胎于抗日战争时期的鼓动宣传活动。当时抗日根据地的民间艺人，在地方抗日民主政府领导下，以当地方言为基础，配合中心任务，自编自演快板书，受到群众的欢迎。民国三十二年(1943)，盐阜根据地的柏长庆，编演了歌颂南泥湾精神的《王大嫂搞生产》和《把日本鬼子赶出中国去》等曲目，被群众称为“苏北的快板大王”。民国三十五年，涟水县艺人根据涟水战役实况，编演了《涟水保卫战》，受到《淮海报》的表扬。民国三十七年9月开始的淮海战役中，宿迁县年仅十五岁的小艺人蔡士民，随担架队支前，沿途以快板作鼓动宣传，途经睢宁演出时，因人小个子矮，带队的宿迁县长吴排峰，让他骑在自己的脖子上说快板。

中华人民共和国成立后，老艺人继续编演新曲目，并出现了一批新的高手。柏长庆于二十世纪五十年代在治淮水利工地上编演治水曲目宣传鼓动，获江苏省治淮指挥部“三等功臣”称号。江苏省人民政府于1960年授予“脖子上说快板”的蔡士民“省劳动模范”荣誉。创作快板书有显著成绩的盐城新兴镇花魁珍，1965年被推举出席全国青年业余创作积极分子大会。“文化大革命”期间组织的“毛泽东思想文艺宣传队”，从街头到田头，从广场到剧场，每场演出中，都有方言快板。

方言快板便捷灵活，表演者根据需要还可临场发挥。淮海方言快板以竹板击节伴奏，有时和“花船”演唱结合，穿插小调演唱，气氛活跃。盐阜方言快板无伴奏，多徒手表演，入情处以手势、步法渲染气氛。

方言快板曲目均为小段，多用来配合政治宣传。抗日战争期间，有《女游击队》、《送子参军》、《伪军反正》等；解放战争期间，有《二五减租好》、《土地改革》、《打老蒋》等；中华人民共和国成立后有《抗美援朝》、《土地还家》、《一定要解放台湾》等。

至二十世纪八十年代中期，方言快板依旧受到群众的喜爱，盐城文化馆曲艺队保持了一支实力较强的业余队伍，可随时演出。阜宁县的快板好手蔡其堂，虽年过六旬，仍关心当地方言快板的创作活动。

徐州琴书　俗称“打扬琴”、“唱扬琴”。流行于徐州及鲁南、豫东、皖东北地区。以徐州方言演唱。

徐州琴书由徐州丝弦发展而来。同治年间，睢宁庆廷举从宿迁扬琴艺人李义成为师，

把扬琴艺术引入丝弦。

抗日战争期间，富豪商贾星散，堂会骤减；同时，农村与城镇的业余玩友与半职业艺人，为了谋生，先后转为职业艺人。他们对原来“丝弦”中的曲调繁杂、板眼规正、文词雅驯、一唱三叹的百余首音乐曲牌删繁就简，经多次蜕变，最后形成以〔凤阳歌〕、〔垛子板〕相结合为主体，以说唱中长篇曲（书）目为主，并加强手、眼、身、法等艺术手段的运用，群众称之为“打扬琴”或“唱扬琴”。并逐渐形成上下路不同的艺术风格。“上路”即“上四县”（丰、沛、安徽萧、砀山）；“下路”即“下四县（邳、睢宁、铜山、宿迁）。“上路”顶板唱法较多，字重板实，朴素端庄，板眼规整；“下路”以闪板唱法为主，板后吐字显得词清曲秀，华彩流畅。此时的代表性曲（书）目有《张廷秀》、《双锁柜》、《金钱记》、《卖油郎独占花魁女》、《朱买臣休妻》等。张宣琴（女）、刘学义、杜济清、周瑞祥、耿永正、姚来贡等为较有影响的艺人。

解放战争期间，琴书艺人被解放区人民政府组织起来演唱新曲目，为战争服务。民国三十七年（1948）冬，随着淮海战役的开展，“扬琴”艺人从四面八方云集徐州，当时徐州演出场地有八十余处，五百余艺人轮流演出，出现了“街头巷尾有琴声，大人小孩会哼哼”的景象。

中华人民共和国成立后，唱腔也有所丰富，除〔凤阳歌〕、〔垛子板〕等板式外，还有〔叠断桥〕、〔剪靛花〕、〔满江红〕、〔上河调〕、〔下河调〕、〔呀儿哟〕、〔银纽丝〕、〔莲花落〕等几十个曲牌。演员可以根据唱词内容、词句格式和自身条件不同而自由运用，使它的音乐性更加完善和优美。1956 年正式冠以地名，称“徐州琴书”。演唱形式也得到了进一步发展，有一人、二人及多人联唱。一人是一人多角，独唱、独奏即一人坐唱，手操坠琴，脚踏木梆，打着节奏，边说边唱；二人是二人并坐（或一人站立），一人操坠琴，另一人一手操云板，一手敲打扬琴，对唱或独唱；多人联唱为三至五人，一人站立中间，手持云板、一手敲打扬琴（通称领唱者），其他各操坠琴、磁碟、二胡、软弓京胡、筝等分坐，独唱或联唱。另有化妆演唱，表演不具程式，化妆、服装与戏曲类同。

为培养年轻演员，徐州地区戏剧学校专设曲艺班，招收新生。后师生悉数并入徐州曲艺团，曲艺团演员由四十余人增至七十余人，有十二档琴书可以同时登台。在这前后，琴书演员邢培生（桂新）、崔金霞（女）应聘于天津人民广播电台播唱琴书《月唐》；邢培生的两个女弟子罗永香、罗永爱姊妹定居于河南洛阳演出；崔金霞还先后受聘于江西省歌舞团、淮北市文工团、大庆曲艺团演出和执教；丁兰英（女）、徐教明参加江苏省曲艺团；崔金兰加入中国人民解放军南京军区前线歌舞团；部分演员流动至西安、银川及边远地区演唱，扩大了徐州琴书的影响。

“文化大革命”开始，徐州琴书停演，书场关闭，徐州市曲艺团被撤销，多数演员改行、转业、下放，部分演员并入新建的徐州市歌舞团。中华人民共和国成立初期挖掘、记录的传统书目及资料三百余万字均散失、被毁。

1979年，徐州市曲艺团恢复，有四名老艺人返团演出、任教。徐州市歌舞团的曲艺学员十余人并入团内，共有演职员二十五人，在邳县、睢宁及新浦等地农村演出，场场加座，反响强烈。之后由于体制更变，演员陆续被调离，至1982年，已无法演出，曲艺团再度被撤销，所剩一男二女一档徐州琴书，并入徐州市歌舞团。

徐州琴书的曲（书）目众多，长篇传统曲（书）目有《王天保下苏州》、《张廷秀赶考》、《李双喜借年》、《江宁府》、《十把穿金扇》、《月唐》、《杨家将》、《兵困皇陵》等；长篇现代曲（书）目有《林海雪原》、《铁道游击队》、《敌后武工队》等；小段有《猪八戒拱地》、《清心酒》及牌子曲《王杰颂》、《悦来饭店》等。其中《王杰颂》于1964年在徐州参加"王杰专场"演出，连满六十九场；《清心酒》于1980年被选晋京汇报演出；《悦来饭店》于1982年参加文化部在苏州举办的曲艺优秀节目会演（南方片），获演出一等奖、创作二等奖。

1980年前后，徐州琴书艺人张栋宝、崔金兰、崔金霞、魏云彩、张金侠、范德才、张金贵、孙成才、朱邦霞、陈元爱、胡京霞、鲍建春、朱邦跃、胡玉莲等人，由北京、上海、齐鲁、中华、燕声、黄山、内蒙等唱片社灌制了《王天保下苏州》、《李双喜借年》、《乾隆私访》、《打蛮船》、《马前泼水》、《猪八戒拱地》、《杨八姐游春》等盒式磁带和唱片。

徐州丝弦　又称"牌子曲"，流行于徐州铜山、丰县、沛县、睢宁、新沂和山东济宁、鱼台及安徽萧县、黄口等地。

徐州丝弦原是民间小唱。清康熙三十五年（1696）李声振的《百戏竹枝词》里有"徐州叠断桥"的记载，〔叠断桥〕正是徐州丝弦常用曲牌之一。可知此时丝弦已在徐州一带流传。清末，民间一些玩友在节日集会上演唱，受到人们欢迎。日久，演唱者和听众都觉得只唱无情节的歌词不过瘾，便有人编写了有故事情节的唱词，如《尼姑思凡》、《光棍哭妻》、《小寡妇上坟》等用单个曲牌演唱，但此时仍无专业艺人和知名艺人。民国初年，有些玩友因生活贫困，就以唱曲为生。并把表现喜、怒、哀、乐的各种不同曲牌联缀起来，形成曲联体，演唱故事。曲牌发展到近百个，如〔满江红〕、〔凤阳歌〕、〔上河调〕、〔双叠翠〕、〔剪靛花〕、〔银纽丝〕、〔叠落金钱〕、〔下河调〕、〔鲜花调〕、〔南无调〕、〔马头调〕、〔莲花落〕、〔倒扳桨〕、〔清江引〕、〔穿心子〕、〔耍孩儿〕、〔刮地风〕、〔罗江怨〕、〔湘江浪〕等，能适应各种人物、各样感情、各种不同境遇、氛围的表达需要。其代表性书目有《水漫金山》、《度林英》、《小秃闹房》、《群仙祝寿》、《俞伯牙抚琴》和《渔樵耕读》等仍以短篇为主。代表性艺人有王齐山、刘清伦、罗振龙、王德修、滕维善、张相传等。二十世纪三十年代，艺人演唱的书目由短变长，由短小段子向中长篇发展。此时的书目有《卖油郎独占花魁》、《乔奶奶骂猫》、《王天保下苏州》和《双锁柜》等。著名艺人有鹿凤仙、周祥瑞、王仁礼、马玉才、庄道田等。

中华人民共和国成立初期，丝弦常与琴书混唱演出，唱《水漫金山》、《乔奶奶骂猫》、《小寡妇上坟》、《度林英》、《观灯》、《蚂蚱出殡》等曲牌段子时用丝弦，唱《王天保下苏州》、《张廷秀赶考》、《打蛮船》、《江宁府》时则唱琴书。后会丝弦的老艺人逐年减少，又少年轻人

学唱。中华人民共和国成立后，沛县鹿凤仙不忍心丝弦失传，于1959年11月间收了王诗霞、黄金凤、鹿梅英、黄素莲等十四个学生，教他们学唱丝弦，并创造性地加上了锣鼓武场，每人一角，穿上戏服，排演了《陈妙常追舟》(亦叫《秋江》)、《日逢三喜》、《赵五娘哭夫》等。但未能经常演出，黄金凤、王诗霞、鹿梅英、黄素莲等只能业余从艺，逢年过节，以曲艺、或以戏曲彩扮形式给乡亲们演唱。

徐州三弦　又名"拨丝丝"，俗称"瞎腔"。因主要伴奏乐器为三弦而得名。流行于苏北、鲁南、皖北及豫东部分地区。

徐州三弦艺人尊清康熙三十九年(1700)建立"徐州育婴堂"的徐州知府佟国弼为始祖。育婴堂原为慈善机构，为了使收容来的盲童将来也能独立谋生，待盲童到一定年龄，选择一些聪明、口齿清、嗓门高的孩子学三弦。之后，三弦弹唱逐渐发展成独立曲种，艺人以业余、半业余的方式活动于农村并带徒传艺。因演唱者多盲人，也称为"瞎腔"。

徐州三弦在康熙、雍正年间大都是单曲，曲目内容与宗教宣传有密切关联，间或也有一些生活气息较浓的曲目演唱，如:《宾鸿效贤》、《子路追孔》、《渔樵问答》、《夫思》、《妻思》、《李道姑圆梦》、《蚂蚱出殡》、《螳螂娶媳妇》等。曲调有〔寄生草〕、〔懒画眉〕和若干民歌小调。乾隆年间，单曲发展成联曲，曲目也由单篇小段形成分段连篇，即一段或一篇讲一个故事，段段篇篇连缀成系列，向中长篇曲目过渡。所唱内容也从宣扬宗教、家庭生活矛盾等题材扩大到取材于《三国》、《红楼梦》等古典名著。《三国》由《荐诸葛》、《三顾茅庐》、《火烧赤壁》、《单刀赴会》、《长坂坡》、《三战吕布》、《取长沙》等十多个段子组成;《红楼梦》由《黛玉悲秋》、《宝玉探病》、《凤姐做媒》、《傻大姐泄密》四段组成;《列国》由《临潼斗宝》、《吴香女观花》、《密建游宫》、《闹金殿》、《贬子休妻》、《兵困樊城》、《土山救驾》、《郑国搬兵》、《禅宇寺》等可以独立成篇的九个段子组成。另有《献祁门》、《潘必正》等单篇。这些系列段子，故事情节虽不连贯，但主要人物常是同一个人，初步形成了"以人串书"的格局。表演形式为一人坐着，怀抱三弦，脚绑木节打拍(也称"脚打板")，自弹自唱。长期实践中三弦艺人分成了常、潘两大门派。常派以在徐州育婴堂授艺的常深及董存道、黄凤岭、季凤喜等为代表，其特点是正统、规范，文词及曲调高雅，唱腔先高后低;潘门以沛县潘某(名不详)及其徒孙孙宝光等为代表。

清末民初，徐州三弦受鼓书等的影响，音乐唱腔由曲牌联缀体发展为容量大、易学唱，更便于抒情的板腔体。唱腔有"文韵"和"武韵"之分:文韵只弹弦，不打板，文雅悠长，抒情性浓;武韵弹弦打板，短促豪放。文武两韵统称"四句腔"，分成快板、慢板和赞腔等不同板式。演唱形式除单人坐唱外，也有两人对唱，三人联唱等，伴奏乐器有增加古筝的。书目增加了《三省庄》、《破孟州》、《十粒金丹》、《西厢记》、《钱塘梦》、《响马传》、《薛丁山征西》等中长篇。由于活动地域的扩大，艺人队伍也不断扩大，并涌现了一批艺术上有特色的名角。孙玉清唱表老年妇女惟妙惟肖;罗振龙唱表青年妇女，刻画她们的音容笑貌，入木三分;曹成

平擅插科打诨，别具一格。沛县艺人甄成瑞唱腔飘逸婉转，花腔花调多，侯之堂唱腔委婉柔和，富有生活气息，会唱四百多个段子。睢宁丁希久，丰县张文亮、彭方云，铜山任兴伍等亦在听众中享有声誉。

徐州三弦发展到二十世纪四十年代前后，在徐州市内逐渐被唱表形式自由的“丝弦”所取代，孙玉清、曹成平等三弦名角相继改唱“丝弦”。但在各县三弦演唱依旧活跃。

抗日战争和解放战争期间，沛县八路军根据地的三弦艺人积极参加了抗日和反蒋斗争。以李孝章为首，联合并带领著名三弦艺人苏宪玉、甄成瑞、燕克俭、黄永庆、赵本华、王习运、华继华等二十三人，参加了“沛县盲人曲艺救国宣传队”，学唱新曲目《抗战到底》、《抗日先锋》、《昭和送女》、《嫂嫂惊梦》、《汉奸下场》、《劝夫反正》、《魏小楼战斗》等，积极宣传抗日。

中华人民共和国成立后，三弦艺人活动的主要阵地唱“堂会”消失，艺人因生活的改善和年高行动不便不再有人走街串巷和赶集演唱。只在文化主管部门举办的会演、调演上才有徐州三弦演出。1982 年徐州地区举行曲艺会演，睢宁县三弦老艺人许作美获最高荣誉奖。但后继无人。

徐州渔鼓　早期称“道情”。流行于苏、鲁、豫、皖四省交界地区。以渔鼓、简板击节说唱。

徐州渔鼓源于“道歌”，经元、明两代衍变，音随地转，腔随声变，于清代乾隆以后，与徐州方言、苏北民歌、小调结合而形成。道光年间，徐州渔鼓艺人刘来标在徐州一带唱红，并传徒潘福兰。咸丰、光绪时，徐州渔鼓艺人不断增加，知名的有娄邦俊、刘士杰、窦长山、魏兴歧、王开印、韩广仁等。当时民间流传：“娄邦俊怀抱一颗元帅印，刘士杰好像罗士信(即罗成，形容年小本领高的人物)，窦长山响遍府(徐州府)东半拉天，还有魏傻子(魏兴歧)和王开印。”潘福兰的《杨家将》，魏兴歧的“含腔渔鼓”都别具韵味，韩广仁因唱《大陪送》而誉为邳县的“头条渔鼓”。

民国初年，徐州渔鼓的曲目向长篇发展，(能唱一、两个月或半年以上)，唱腔也在原有的〔官腔〕、〔含腔〕、〔窑腔〕的基础上，发展为一种“自由调”，以适应“刀马书”表达英雄壮士的情怀和征战打斗之需要。同时，出现了一批唱表皆能的新高手：李干臣继承和发扬了乃师魏兴歧的含腔渔鼓，成为擅唱各类曲目的全才，和唱表俱佳的好手，开场时，把渔鼓一吹，声震四野，立时引来一片听众。曹光举工口技，对汉、唐曲目有所创新。侯金周唱腔优美，尤其擅唱女角色。

中华人民共和国成立后，徐州市、邳县、丰县分别成立了曲艺团队，魏兴歧、朱元才、郑怀良、曹光举等加入，并成为各团、队的业务骨干。1961 年，朱元才应邀至徐州人民广播电台播唱《孟丽君》、《说岳》等曲目。他还编唱了《新儿女英雄传》、《欧阳海之歌》、《金陵春梦》等新曲目。其他艺人亦编唱了《铁道游击队》、《红旗插上大别山》等。

徐州渔鼓的曲调主要有〔大官腔〕、〔小官腔〕、〔靠山红〕、〔两明扬〕、〔丝调〕、〔窑调〕等。长篇传统曲目有《万花楼》、《十粒金丹》、《杨家将》等；中篇有《海州办案》、《雷宝童投亲》、《陈三两爬堂》、《双锁柜》等。

“文化大革命”期间，渔鼓曲目遭禁，演员和学员纷纷弃艺改行。“文化大革命”结束后，老艺人已所剩无几，故很少有人演出。仅在群众业余文娱活动中偶而见到渔鼓演出。

徐州花鼓　亦称“苏北花鼓”，流行于徐州及鲁西南、皖东北、豫东的毗邻地区，为一种“打锣敲鼓，女顶彩球，男挎花鼓，蹦蹦跳跳，有文有武”的歌舞型民间曲艺。

徐州花鼓源于明代末年的本地“秧歌”，后受“凤阳歌”中的〔花鼓调〕影响而得名。其形成和发展，可分为三个时期：明末至清代中叶主要是农民自娱自乐，玩友以本地的“秧歌”吸收“凤阳歌”的某些演出形式，用当地民间小曲，由两人歌舞对唱，段落之间，打锣敲鼓。曲目内容为反映农村生活的“段子书”，如《拾麦》、《看瓜》、《骂鸡》、《货郎》之类。乾隆年间至清末由农民自娱自乐走向专业演出，职业艺人借此谋生。此时的特点是，演员由一男一女担任，但女角由男演员改扮，演出形式加重了说唱成分，相应减少了歌舞部分。曲目由“段子书”发展为中篇，其内容由简单的农村题材扩大到公案、征战、仕途等内容，有《站花墙》、《蓝桥会》、《樊梨花投唐》、《秦雪梅吊孝》等，并出现了文武兼备、唱做俱佳，有“西霸天”之誉的卢义堂等著名艺人。光绪年间，沛县艺人徐思彪还首创“徐阁花鼓窝班”，团结了大批花鼓艺人外出演出，并招收弟子，传习技艺。清末至民国年间。花鼓演出，舞蹈成分进一步减少，有一人独唱(坐唱或表唱)，两人对唱和三人合唱等形式。曲目由中篇向长篇发展，常演的有《白金哥卖绒线》、《奇巧案》、《孟丽君》、《雷宝童投亲》等。演出地域扩大到豫东、皖东北一带，且名角辈出。铜山、沛县一带，盛传“九来(靳里鲜)、王破(王连东)、卜大娃(卜庆春)，花鼓演得顶呱呱”的俗谚。传授门徒的“窝班”，丰县有三教堂班等五所，沛县有徐阁班等三所，铜山有黄集班和三堡班。这些“窝班”，都培养出了一批名角。另一种传授门徒的方式是艺人带徒，如铜山王世友一人就收有专业和业余徒弟达一百余人。

中华人民共和国成立后，花鼓艺人曾被组织起来，建立演出团体。丰县于1952年专门成立了“丰县花鼓队”。“文化大革命”开始后，传统曲目被禁演，因无人编写新曲目，徐州花鼓艺术日渐凋零。

徐州花鼓多为化装演唱，唱腔有〔平调〕、〔寒调〕、〔常调〕、〔花调〕、〔苦调〕等，曲目有“段子书”上百则；中篇五十部左右；长篇十余部。

至二十世纪八十年代中期，徐州花鼓已无专业演出团队，睢宁县和丰县各有一个业余花鼓队，演员卜庆春、李玉兰等作为个体艺人常到集镇或受人之邀到乡村演出。

徐州评词　又名“白词”。流行于徐州、连云港及淮阴市北部地区。使用当地方言，一人以折扇、醒木为道具表演，说学逗唱，以说为主。

清末民初，北方评书艺人流入苏北演出，很受听众欢迎。受其影响，本地一部分大鼓艺

人演出时，纷纷改为只说不唱，艺人称其为“白词”或“评词”。所说内容多为“风高放火，月黑杀人”的武侠故事。流传后，因其节奏较快，叙事线条粗疏，情节发展曲折、紧张，有“一盆火”之称。主要书目有《三侠五义》、《小五义》、《七剑十三侠》、《三侠剑》、《恶僧传》、《雍正剑侠图》等。民国二十年(1931)前后，评词艺人梁邦周编演的《战君山》很受欢迎，为多数评词艺人所学演。

徐州评词艺人需要表演时，演出者都站立桌前，动作幅度大。因评词艺人多数能唱大鼓书，说表时常穿插着学唱、模仿、逗笑等手段，丰富了评词的表演手法，民国时期在苏北地区有影响的评词艺人有金永良、蔡致崇、许淮南、孙朝书、沈寅太、赵永清、樊家玉等。

中华人民共和国成立后，评词艺术发展较快，据统计，在苏北地区其从艺人数仅次于工鼓锣、大鼓和琴书，演出场所也从“撂地摊”进入茶馆和小型书场。赶集演出的一般自备“大棚车”，兼营茶水供应。书目内容，增加了《敌后武工队》、《铁道游击队》、《平原游击队》、《山区游击队》、《红岩》、《野火春风斗古城》、《上海案件》等新题材。1957年，艺人程奎忱编演的《三拾履》，参加徐州专区新书目会演，获得表演奖。

“文化大革命”期间，徐州评词活动全部停止，艺人星散，“文化大革命”结束后，在文化主管部门支持下，徐州评词活动迅速恢复，东海县年轻的评词艺人杨恒杰以他的创作书目和表演名彰东海书坛。1978年在徐州地区曲艺会演中，他创作、表演的《活捉郝鹏举》，获创作奖和演出一等奖；1985年在连云港市曲艺杂技会演中，他演出的评词《泉城历险记》获创作、演出二等奖。同期，新沂县的徐州评词艺人刘天一创作的《生擒魔敌》获江苏省曲艺创作奖。

丁丁腔　又名“太平歌”，俗称“对子戏”，流行于徐州及苏、鲁、豫、皖接壤地区。为一种以唱为主，以白为辅的民间曲艺。

丁丁腔源于江南小曲。明末清初，大运河畔微山湖一带的铜山县境内，常泊有南方往京城的粮船，船民常唱小曲自娱。逢年过节或赶庙会时，当地农民以锣鼓击节，唢呐、笙等伴奏歌唱，因演出具有喜庆气氛而俗称“太平歌”。艺人演唱时，以缀有铃铛的花伞表演，月琴伴奏，发出“叮咚”声响，故又称“丁丁腔”。

光绪年间，丁丁腔已广为流布，出现了杨归坡、厉建海的《降香》，厉人允的《送茶》，程福仁、杨德伦的《站花墙》、《下山》、《劝嫁》等有影响的艺人和曲目。光绪末年，程福仁带班入徐州演唱，同京、昆、花鼓等交流艺术经验，丰富了唱腔，并开始组建业余班社和传授徒弟。

民国初年，程福仁等一批艺人编演了一些新曲目，如《十八相送》、《卖油郎独占花魁》等，丰富了丁丁腔的演唱曲目。抗日战争期间，艺人用“丁丁腔”曲调填写新词，宣传抗日；解放战争期间，又以此种方式宣传解放战争中涌现的英雄人物，并配合宣传中国共产党的中心任务，如动员支援前线、参军等。

中华人民共和国成立后，各地文化主管部门除组织丁丁腔艺人演唱传统曲目外，又编演了《土地还家》、《一家光荣送参军》、《新结婚》等曲目，宣传土地改革、《婚姻法》和抗美援朝运动。铜山县利国、厉湾、寄堡、庙庄等地，还先后建立了丁丁腔业余演出队，配合中国共产党和人民政府各个时期的政治宣传。1954 年，铜山县丁丁腔演出队到南京汇报演出，江苏人民广播电台将所演曲目录音播放。

丁丁腔由男女两人站唱，一般不化妆。早期表演女角由男艺人扮演，中华人民共和国成立后，才有了女演员。基本曲调是〔慢八板〕，也称“八句腔”，通过部分音符和节奏的变化，蜕变出新调。因有〔慢八板〕、〔快八板〕、〔平韵〕、〔发腔〕、〔大麻花韵〕、〔阳韵〕、〔对口〕、〔扫腔〕、〔锣鼓镲〕、〔煞板〕等十八个主要调门，故有“九腔十八调，七十二哼哼”之说。主要曲目有《下山》、《送茶》、《劝嫁》、《站花墙》、《闹书馆》、《十八相送》、《杨家将》、《刘秀走南阳》、《樊梨花征西》等。

肘鼓子　又名“周姑子”或“妯姑子”，流行于赣榆县及苏鲁接壤的部分地区，以赣榆方言说唱。

肘鼓子原为尼姑、巫师按图唱曲的“神歌”。清同治年间海州有一周姓还俗尼姑吸收农村妇女劳动时所唱的民歌，发展成一种新腔，称“周姑子”。后演唱者右手执一藤条击鼓，左手擵着狗皮鼓边唱边舞，不断与臂肘碰撞，鼓环与鼓面亦随之相叩，发出铿锵之声，群众把这种演出形式，称为“肘鼓子”。光绪年间，肘鼓子有了专业艺人，以对答的方式表演，常见为一妯、一娌此问彼答，一唱一和，故民间又有“妯姑子”之称谓。此时，唱腔糅进了当地民歌小调及地方戏曲的一些腔调，增加了以柳叶琴为主，加二胡等丝弦乐器伴奏，使乐曲悦耳动听。同时，演唱的曲词，也由每段八句词，共三段表达一个完整情节的如《周公赶桃花》、《孟姜女哭长城》等小段，发展为演唱如《罗衫记》、《锯大缸》、《金簪记》等篇幅较长的书目。并出现了海州丁尼姑、赣榆谢奎良等一批在当地具有知名度的艺人。民国年间，赣榆肘鼓子受戏曲影响，将一人单唱或众人齐唱的有人物故事的曲目，分角色演唱，还配以简单的行头。但因演员一般只有二三人，仍以一人表现多角形式为主。因其演出形式朴实自然，不拘场所，内容多为反映农民的生活，保持乡土艺术的传统特色，深受农民欢迎，久演不衰。其中海头张瞎子(艺名)、社河“吴隆柯班”，曾被吸收为县曲艺队成员。

赣榆肘鼓子的演唱活动，多系业余，主要以家庭为单位组成班社，成员少则二三人，多则七八人，以农民为演出对象，如遇邀请，则前往演出。主要曲目有《高文举赶考》、《李彦容赶考》、《朱洪武坐殿》、《杜文学赶考》、《罗衫记》、《白绫记》、《玉杯记》、《汗衫记》、《火龙记》、《钥匙记》、《越墙记》和《绣鞋记》等群众俗称为“四大京”、“八大记”。1960 年前后和“文化大革命”期间，肘鼓子两度停止演出。二十世纪八十年代初期逐渐恢复活动，但后继乏人。

花　船　又名“旱船”，群众习称“玩龙船”。流行于苏北各地农村。为一种以花船为

道具的歌舞说唱形式。

花船原为民间舞蹈，据《太平广记》载，唐代已经流行，由一男一女配合演出。女的在竹骨布帷的彩色“船”中唱地方小调，称“船瓤子”，男的撑竹竿，摇蒲扇，沿着“船”边说方言快板，称“船拐子”。一般还附带二三人的小型乐队。

二十世纪初，苏北常遇荒年，农民有的举家出走，演花船乞讨为生，当时沭阳地区流传民谣：“马厂沟，十年九不收，女人玩龙船，男人挖泥鳅。”民国初年，涟水县灰灯乡的苗绍连组织家班演唱花船，每年四月初八到海州“白虎山”庙会演出。影响日渐扩大。灌云县何家仁、李华兵、陶岸青向苗绍连学艺后，即在灌云、东海、赣榆行艺。至二十世纪四十年代，灌云县专业花船艺人达七十余人。随着从艺人员增加，演出地区也不断扩大，被称为“花船四大家”的是李华兵、陆玉泉、刘明富和张绍同。他们除在本地演唱外，还搭班去兴化、泰州、镇江、无锡和安徽宿县、山东滕县等地演唱。抗日战争期间，苗绍连一家由父子翁媳组成花船组，积极活动在苏皖边区第六分区所在的淮海平原地区。苗绍连能即兴创作，他根据当时当地的情况，结合边区中心工作，编演小调和快板书，极富鼓动性。解放战争时期，他编演了《涟水保卫战》，并率领儿子、媳妇慰问伤病员，跑遍了淮海区十八个医院。民国三十五年(1946)十月七日《淮海报》以《活跃在伤兵医院里的民间艺人老苗》为题，报道了苗绍连的劳军事迹。这期间，潼阳(今东海县)孟繁建兄妹、唐素英夫妇等，也常年在区乡以花船形式，配合保卫解放区斗争和土地改革运动；灌云县的“曲艺艺人大会”、“百艺工会”等曲艺群众组织，都有花船艺人参加。

中华人民共和国成立后，东海县人民政府多次组织花船艺人下乡演唱配合中心工作的曲目。灌云县文化科组织花船艺人对原有曲目、曲调、表演技巧进行鉴定和改造，革新花船艺术，并增加了一些载歌载舞的技巧。1952 年至 1958 年，花船活动形成高潮，各县乡镇文化站都建立花船小组，除演出经过整理加工的传统曲目外，还自编自演宣传农业合作化、社会主义“三大改造”和《婚姻法》的曲目。在这期间，营业性花船艺人不断增多，演唱形式也有所改革，沭阳一带的艺人有的丢掉了传统道具彩船和竹篙，仅保留其演唱的小调和数说的快板，以一人多角跳进跳出的形式演出。

花船演出，女角于花船中边舞边行进，男角执桨在旁随行，互相对唱，气氛活跃，妙趣横生。所用曲调有〔满江红〕、〔凤阳歌〕等，分大调和小调两类。曲目分长篇和小段。长篇都有较为完整的故事情节，可连续唱五六场，如《十不全招亲》、《货郎相思》、《二姐劝嫁》等；小段可唱一二场，如《小秃闹房》、《三十六码头》、《乔奶奶骂猫》等。

二十世纪八十年代中期，苏北各地的花船活动，仍很活跃，东海县有职业艺人苗福全、戚凤山、王兴祥等，灌云县经常活动的有三至五个班组。他们除唱传统曲目外，还新编《社会主义好》、《普查人口》、《法制宣传》、《计划生育》等曲目。

荷叶落子　又名“哐哐书”、“荷叶吊板”，俗称“落子”。因主要伴奏乐器为荷叶(即铙

钹)而得名。

荷叶落子于清嘉庆年间形成于鲁西南地区,光绪三十一年(1905),由老艺人李贵福从河南省永城县传入沛县,之后师徒相承,生根开花,使沛县成为丰、沛地区荷叶落子的活动中心。

荷叶落子艺人常在集市街头设摊演出,多为单人站唱,不化妆,也不用道具。演唱者左手大拇指顶着"荷叶",其余四指挟持小木棒,击节发响,右手打竹板,边打边唱。也有两人唱对口的,一人持铙钹击打,另一人打竹板对唱。说表时,则以击打铙钹的小木棒或竹板作道具辅助表演。如表演抬轿,就把竹板往肩上一搭,哈一哈腰,颤上几颤,再配上疲劳不堪的面部表情,就惟妙惟肖;表演枪刺,则拉个弓箭步,把击打铙钹的小木棒向前猛地一戳。

荷叶落子以唱为主,兼有说表。唱时站着,说表时或站或坐。唱腔有〔快板〕、〔慢板〕,四句一拖腔,深沉凄婉、苍凉雄浑。

演唱荷叶落子的艺人都练一种特技,名曰"抛荷叶",用来招引听众。

荷叶落子的代表性艺人有李教芳、李永君、宗永泰、徐德扬、徐训文、李香荣等。

荷叶落子经常演出的表篇代表性书目有《千里驹》、《五子登科》、《白绫记》,此外还有大量短篇曲目如《单刀赴会》、《东吴招赘》、《风波亭》、《蚂蚱出殡》等。

中华人民共和国成立后,荷叶落子艺人响应政府号召,说新唱新,编唱了《烈火金刚》、《平原游击队》、《铁道游击队》、《林海雪原》等新书目。

弦子鼓　流行于徐州沛县地区,因以鼓和三弦伴奏而得名。

弦子鼓原为外来曲种,民国元年(1912)河北省弦子鼓艺人张金玉来沛县演出。沛县大屯镇东平村魏广明、魏友金拜张为师学艺。之后,弦子鼓始在沛县流行。

弦子鼓多为男女两人对口坐唱。演唱时,男穿大褂、戴礼帽,女穿旗袍,淡施脂粉。女的怀抱一米多长的大三弦,边弹边唱,男的左手打钢板、右手敲小鼓伴奏并对唱。

弦子鼓以唱为主,兼有说表。曲调有〔四圆板〕、〔流水板〕、〔快板〕、〔慢板〕等,节奏缓慢,抒情性强。

弦子鼓书目绝大多数是小段,如《月下听琴》、《拷红》、《小秃闹房》、《劝红妆》等。代表性艺人有魏广明、李桂枝、唐荫楠、魏金宝、岳明坤、魏玉萍等。二十世纪三十年代,这些艺人不仅在本地演出,还先后到北京、天津、沈阳、长春、大连、济南、南京、上海等大城市演出。

弦子鼓主要是唱堂会,一般不在街头演出。群众无缘欣赏,后堂会演出日少,从业艺人也逐步减少。中华人民共和国成立前夕,弦子鼓濒于消亡。

渔鼓坠　渔鼓加坠子的简称,又名"渔鼓坠子"、"坠子书"。流行于徐州和丰县、沛县及苏、鲁、豫、皖四省接壤地区。

清代初年徐州即有渔鼓流行,后艺人在表现气壮山河的人物、喜怒哀乐的感情时,觉

得受到限制，且一唱到底，无喘息机会，十分劳累，于是有渔鼓艺人增加了弦乐，以坠琴伴奏。这样既便于抒发感情，又有喘息时间。约于道光年间，形成了渔鼓加坠琴伴奏演唱的形式。

渔鼓坠由两人坐唱，伴奏者拉坠琴，说唱者右手敲小鼓，左手打简板，边说边唱，神形兼备。唱腔统称“板头”，有〔大慢板〕（也称〔大板〕）、〔四六板〕（也称〔小板〕）、〔垛子板〕、〔莲花板〕、〔飞板〕等。演唱者根据说唱的内容情节的发展、人物特征的需要，来安排不同的板头。

渔鼓坠的曲目，多由渔鼓曲目改编，分两类，一类为“针线匾词”，如《金钱记》、《张廷秀私访》、《吕洞宾戏牡丹》、《韩湘子讨封》、《林英得道》等；一类为公案、武侠、讲史类的“袍带书”。

知名的渔鼓坠艺人，有说唱《东汉》、《西汉》的李元同；说唱《月唐》的刘元芝；说唱《金鞭记》的李秀荣；说唱《五十记》的李桂芝；说唱《恶僧传》的岳合兰；说唱《杨家将》的郭合银等。

山东快书　早期俗名“唱武老二的”。在江苏流行于徐州、南京等地区。

山东快书形成于以徐州为中心的苏、鲁、豫、皖四省接壤地区，形成中历经了“七块板”、“竹板快书”、“滑稽快书”三个时期。因用山东方言演唱，中华人民共和国成立前夕，正式定名“山东快书”。

徐州素有“五省通衢”之称，清中叶以后，有艺人手执两块竹板卖艺行乞，因声响单调，增加五块竹板，称“七块板”。演唱的内容无固定唱词，沿门唱一些“吉利话”。清末，一些唱“七块板”的民间艺人，在鲁南地区借鉴梨花大鼓的击节乐器两片犁铧片，淘汰了五块竹节子，改用两块竹板作伴奏乐器“撂地”演唱，称之为“竹板快书”，编演在民间广为流传的传奇人物如武松、鲁达、李逵等英雄的除暴安良、行侠仗义故事。艺人表演时斜披大褂，一面敲击竹板说唱，一面拉架子表演武术动作。因所唱内容多为武松故事，故又被称之为“唱武老二的”。武松排行第二，“二”在艺人行话中称“月”，因而又叫“唱月竹子的”，即“二大个子”的意思。这个时期有影响的艺人主要有说唱《武松传》的卢同武、卢同文两兄弟。民国初年，大鼓艺人戚永立定居徐州铜山，在徐州改唱“武老二”。戚酷爱武术，曾拜师江姓艺人编唱《水浒》，后又拜师卢同武说竹板快书，他有武功根底，又有编唱《水浒》的基础，改说快书后，丰富和发展了《水浒》的书目内容和表演技巧。卢同武去世后，他成了当地的名角，艺人中有“死了卢同武，响了戚永立”之说。后来，高元钧又在戚永立偏重于叙述故事和擅长武打动作的基础上，注意艺术形象的塑造和刻画。表演上，大胆突破旧的程式，虚心吸取姊妹曲种的长处来丰富自身的表现力。为了易为广大人民群众接受，说白上，吸取评书的表现方法和京剧道白的韵味；唱法上，根据情节和人物感情的变化，促使语言更具有节奏感，更加自由和口语化，以增强语言的音乐美，并且运用“快打慢唱”的手法来表现紧张的情节

和激烈场面。动作上，根据表现人物性格和情节的需要加以合理夸张；在抖包袱时，则采用相声中的铺平垫稳和说学逗唱的手法，使快书艺术的喜剧风格更加突出鲜明。因此，高元钧的快书被人们称之为“滑稽快书”。

民国二十九年(1940)前后高元钧带领部分艺人，改“荤口”为“净口”，在保持快书自身原有特色风格的前提下，使用健康、明朗、风趣、幽默的语言，废弃低级庸俗的淫词秽语；创造新的“包袱”代替旧的“噱头”。高元钧和他的同行们曾分别北上平、津、南下沪、杭，西去西安及汉口、蚌埠、南京、连云港、兖州、济宁、济南等地演唱。使这一曲种得到广泛传播。民国三十六年高元钧去上海演出时，正值各界人民举行“反饥饿、反内战”的群众集会，他应邀登台演出了《鲁达除霸》，受到文艺界著名人士郭沫若、田汉、洪深等人的高度评价。他的第一张唱片《鲁达除霸》，正式定名为“山东快书”。

山东快书为站唱表演，唱词基本上是七字韵文，并适当穿插一些“过口白”、“爽白”或较长的说白。表演讲究手、眼、身、法、步及“包袱”、“扣子”的运用。动作幅度较大，节奏较快，长于说英雄人物除暴安良的武打段子。传统书目以长篇和短篇为主。长篇书目有《武松传》，由《武松打虎》、《武松大闹东岳庙》、《武松打店》、《武松赶会》、《武松大闹公堂》、《武松大闹南监》、《武松大闹快活林》等十余个段子组成；短篇书目有《鲁达除霸》、《李逵闹江州》等。此外，还有一批反映日常生活的幽默小段，如《大实话》、《柿子筐》、《小俩口抬水》、《大老五》等等。淮海战役时，一些部队文艺工作者利用这种幽默小段形式，及时将战斗情况编成生动有趣的快书小段，印成“火线传单”，在战壕里散发或演唱，鼓舞战士斗志，活跃战地生活。

中华人民共和国成立后，高元钧参加了中国人民解放军，1951年赴朝鲜慰问中国人民志愿军，创作演出的《一车高粱米》传遍全军。他本人也在军内办班带徒。山东快书随之在军内普及。在徐州，仍有和高元钧同辈的名角孙建文、宗永泰、王元明继续演出。1962年初，徐州市文化处选派徐州市曲艺团学员去北京学艺，高元钧破例收了女弟子刘蔚兰。刘蔚兰不负众望，在苏鲁豫皖交界处演出赢得“山东快书一枝花”的美誉。“文化大革命”后，高元钧的弟子刘立武从部队转业回到徐州从艺，后因年龄关系告别艺坛，精心授徒，其徒韩兰成、王连成、迟云峰等均成为后起之秀。业余演唱山东快书的张振东、孙茂刚、吴小言、刘国元、孙长龙等也都各有建树，使快书艺术得到了新的繁荣和发展。“文化大革命”以后徐州地区，不仅涌现出一代又一代的山东快书演员，而且陆续出现了俞迟、王贵增等一批专业快书作者。他们和快书演员相结合，编创新书目，使山东快书在新时代出现了新气象。

曲(书)　　目

江苏曲艺的曲(书)目十分丰富,素有“书山曲海”之称。据普查资料统计,除苏滩、宣卷外,截至1985年年底,全省五十多个曲种,共有曲(书)目一千四百六十二部(篇)。其中每天说唱两小时一场,能连续说唱十天、半月以上的长篇有八百三十四部;说唱一场至十场的中篇一百三十七部;开篇、段儿书四百九十一篇。这些曲(书)目中,属于前辈艺人保留下来的传统曲(书)目占总数的百分之七十一;中华人民共和国成立后,依据历史故事、传说故事、传统剧目等改编、新编的曲(书)目占百分之十五;取材民主革命史实、现实生活素材创作的曲(书)目占百分之十四。这些曲(书)目,大体可分为三类:散文体的评话类、散韵相间的弹词、渔鼓、琴书类和韵文体的清曲、杂曲类。

评话类的书目俗称“大书”,多根据明清以来的历史演义故事和小说改编发展而成。其中有从《封神榜》、《东周列国》、八部《春秋》、《西汉》、《云台中汉》、《东汉》、《三国》、《唐书》、《北宋》、《岳传》、《英烈》、《大清传》、《太平天国》到《武昌起义》,自然形成的规模宏伟的讲史系列说部。另有据某一个朝代为背景的争战、神魔、侠义、公案、小说、演义敷说的书目如《杨家将》、《西游记》、《绿牡丹》、《龙图公案》、《七侠五义》、《施公案》等等,成为一套旨在“评忠奸,明善恶”的“历史教料书”。历代艺人在说唱这些书目时,不是简单地搬演而是剖毫析厘,揆情度理,以人物为中心安排故事,组织“关子”,并赋予地方特色和时代意识,使听众更加爱听和耐听。如一部《三国》,艺人将其分为前、中、后;一部《水浒》,则按人物分化为若干个“十回”。《三国志·蜀志·诸葛亮传》中讲刘备三顾茅庐,仅“凡三往乃见”五个字,到了《三国演义》中,发展成五千字,而到了评话艺人嘴里,竟洋洋洒洒达五万余言。随着听众文化水准和艺术欣赏要求的提高,艺人在生存竞争中不得不对书情和表演标新立异,精雕细刻。历几代艺人、听客、文人的共同创造,各传统说部,相对而言取材于原作中的故事越说越少,而依据现实增加的细节越说越多,有的篇幅增加了十倍乃至几十倍。成为我国民族文化中的宝贵财富。

弹词类书目艺人称“小书”,以说表叙事,以弹唱抒情。其题材和评话类来源于“讲史”

大异，虽也有公案、侠义的《双金锭》、《顾鼎臣》之类，但总体上是叙私情、恋情、人情的才子佳人、家庭论理故事。《描金凤》、《双珠凤》、《落金扇》、《西厢记》等等都属此类。才子佳人是构成弹词类书目的主要题材之一。明清之际，资本主义已渐萌芽，冯梦龙、凌濛初《三言》、《二拍》成书后形成的文化氛围和艺术习尚，实现了人们审美趣味的转移。适宜于表现这种新的审美趣味的弹词书目，随之应运而生。或据小说、戏曲故事改编，如《三笑》、《警世通言》卷二十六《唐解元一笑姻缘》、杂剧《花前一笑》，只是"一笑"，至于成为"三笑"，则是历代艺人集唐伯虎以外的故事、传说以及当时的社会生活和市民思想发展而成。表露了对封建门第等级观念的冲击。或据传说改编，如《玉蜻蜓》。"近弹词家改申姓为金，以弹词多苏人，而申又世为苏州望族，不敢直指其事，故讳申姓而言金姓也"（钱静方《小说丛考》）。书中透露出的对强者的反抗和对弱者同情的主题，同样反映了当时的市民心态。

弹词书目的内容表现多接近社会生活原貌，比较重视生活的逻辑发展情节。才子佳人故事的"私托终身后花园，落难公子中状元，奉旨完婚大团圆"的俗套中，也有按实际社会生活赋予新意的。如《描金凤》中奉旨完婚的钱玉翠，并不是名门小姐，《双珠凤》中霍定金为完婚舍弃了"高官"，《白蛇传》的结局是夫妻分离的悲剧，《梁祝》也没有使有情人终成眷属，"化蝶"的光明尾巴，只是表示一种大团圆的愿望。

江苏北部的琴书、鼓书，书目题材，和评话类无严格区分，且早期一般无固定曲词，只有"梁子"。语言可以在大致相同的书目中互相套用。琴书多段儿书，或在段儿书基础上发展起来的中篇，如《王天保下苏州》、《打蛮船》、《张廷秀赶考》等等；鼓书多长篇，如《东汉》、《水浒》等。其中《响马传》、八部《春秋》，连缀了几乎有关隋唐和春秋战国的所有故事，可以说唱经年。饱含着艺人对正史、野史故事搜集、补充的心血，但也有着眼于荒诞离奇，往往有"书不够，神仙凑"的做法。

清曲、杂曲类的曲目，得到六朝时期兴盛起来的情歌——吴歌以及长江、运河带来的各地曲牌的滋润，由单曲重复体的小段，发展成为曲牌连缀的套曲。前者如春调《孟姜女》、九腔十八调《俏人儿》、《板桥道情》等等，后者如《红楼梦》、《三国》等等。此外，还形成唱风物人情的隽永小品和唱新闻的形式。唱风物人情的如《乔奶奶骂猫》、《竹木相争》、《数灯》、《数楼》、《苏州好风光》、《金陵遍地景》等；唱新闻的有南京白局《抢官米》、《打议员》等，小热昏《一·二八》、《八·一三》、《十九路军是好汉》等等。在抗日战争、解放战争时期的苏北根据地和解放区，现编现唱新闻的曲目，对配合政治宣传、鼓舞士气，推动各项中心任务，都起了重要作用。

江苏曲（书）目形成发展过程中，古代的艺人、作家起了奠基作用。元末明初兴化施耐庵的《水浒传》取之于艺，还之于艺，最早为江苏评话艺人提供了固定的书目话本；其后，南京许仲琳的《封神榜》、纪振伦的《杨家将》，淮安吴承恩的《西游记》，也都成为别具一格的评话书目产生和发展的依据；明末苏州冯梦龙不仅以他的《三言》为弹词书目提供了生发

的依据，还编辑《吴歌》直接为俗曲曲目形成自己的风格创造了良好的条件。但是，这些作品是长篇、中篇、短篇小说，并不是为艺人们创作的话本，在客观上作为素材供艺人选择、改编和移植。

自通俗小说兴起，刻印业发达之后，很少再有专为曲艺写脚本的"才人"。即便有"唱本"出现，亦不过是曲艺形式的"读本"。明显的例子是，入清后，江苏弹词女作家异军突起，无锡陶贞怀，淮阴邱心如等创作了卷帙浩繁的拟弹词，但均未能成为弹词艺人的唱本。据苏州弹词资料称，仅陶贞怀的《天雨花》曾被搬演过，但未见传世。

江苏的曲艺作者，主要是艺人，在曲(书)目流变过程中，造就了一批集编演于一身的名家。明末柳敬亭的《柳下说书》百篇有无其事，究有哪些书目，现在我们已无法知道，但从前人零星的记载中，知柳擅长《武松打虎》等短段，而且这些短段和原文相比，已作了很大的艺术加工。至清代中叶，后来的传统书目，那时大体都已形成并流传。其时，扬州评话艺人浦琳"以己所历之境假名皮五，撰为《清风闸》故事"，打破了当时书坛上书目全靠改编移植现成文学作品的一统天下。《清风闸》虽尚未脱出"公案"俗套，但却把描述的对象转向普通市民，反映社会生活、乡风民俗，增强地方色彩，给其他曲(书)目的地方化、为市民造像开创了先例。苏州弹词艺人马如飞，创有开篇专集，擅唱《珍珠塔》，他对待书目，虽有本，但不说死书，常和老听客商量"书路"，斟酌书中情节，听众既是听书人，又是编书人。日积月累，世代相传，又世代积累，是为江苏曲(书)目创作的一大特色。

清末民初，江苏的曲(书)目更向直接反映社会生活方面发展，无锡的时调、常州的小热昏、镇江的清曲、南京的白局、海州的牌子曲等都编演了当时当地重大事件的曲(书)目。

为了使曲(书)目具有吸引力，江苏历代曲艺艺人呕心沥血，调动一切手法，以口头语言塑造形象，形成曲艺文学的特色，具体体现在书路结构、书情发展、人物关系、语言使用等方面。

书路结构即书中主要人物的行动轨迹，讲究"线"。一般以一个主要人物的行动为中心发展矛盾，展开情节。《水浒》中武松从打虎开始到二龙山落草的所谓"虎起龙伏"即为一例。也有以两个或三个主要人物行动为中心同时发展矛盾，展开情节的。如《三笑》中有以唐伯虎行动为中心的"龙亭书"，又有以祝枝山、周文宾行动为中心的"杭州书"；《火烧赤壁》中有以周瑜、曹操、诸葛亮行动为中心的三条线。还有一种为"辐射式"的"线"。征战书目中的劫法场、攻山寨、袭城破阵，一路路人马向目的地进发，一路路人马从目的地撤退，都属此类。前代艺人为了结构这种"线"，创造性地将原著中纷繁复杂的人和事，以人物行动为中心，形成"以人串书"，舍弃其余的手法。如《水浒》中的几个"十回"，《三国》中的"三把火"等。这样结构后的书路，可使故事单线发展，曲折回环，连接不断，听众欲罢不能。

书情开展即贯串全书的主要矛盾与中心事件的发展，讲究"扣"。表现为具有曲折的情节，在主要人物面前设置重要困难，一波三折。《珍珠塔》是全省好多曲种都有的书目，都在

塔上大做文章，“赠塔”、“劫塔”、“当塔”、“哭塔”，曲尽其妙，常令听众听得如痴如醉。同时，艺人常用为正面人物设置命运的障碍与险境，制造悬念。艺人在说演《水浒》中武松斗杀西门庆之前，先说西门庆的罪恶和武艺作为铺垫，也为听众对武松斗杀西门庆制造悬念：武松斗得过斗不过西门庆？武松怎样斗杀西门庆？有了这种悬念，听众被“扣”住了，尽管艺人要说上三天、五天，听众还是非听下去不可。这种悬念，江苏北方的曲种称“扣子”，南方的曲种称“关子”。

人物设置专指描写和刻画情节发展过程中处主导方面地位的人物，称“书胆”。书中一切矛盾，一切情节发展都围绕着“胆”进行。如《三国・长坂坡》以赵云为书中之胆；《白蛇传》前后均以白娘娘为书中之胆；《玉蜻蜓》先以金贵生为书中之胆，再以金张氏为书中之胆，最后以徐元宰为书中之胆。为了使书中情节顺利开展，且富有情趣，艺人往往在某些人身旁安排一个陪衬人物，用以协助主人公克服困难，解决矛盾，发展故事，挑松书情。如《岳传》中岳飞身旁的牛皋，《三国》中刘备身旁的张飞，《水浒》中宋江身旁的李逵，《白蛇传》中白娘娘身旁的小青，《珍珠塔》中陈翠娥身旁的采苹。这种人物，称为“书中之筋”，俗谓：“有胆有筋，书才好听”。

江苏各曲种的曲(书)目绝大多数为改编本。原作为书面语言，或文言、或半文半白，即使白话文也因是听觉艺术而需加以改造。这种改造，有用方言俚语写人记事，绘景状物，苏州方言中的“杀千刀”，扬州俚语中的“乖乖隆的咚”出现在书坛上，常起到意想不到的效应；有用整齐的句式、排比、叠韵的手法，如“贯口”，几十句、上百句一气呵成，语言如“净瓶倒水”、“盆豁桶倾一串珠”；有巧用叠句、巧譬隐喻，如《珍珠塔》中的《七十二他》，将采苹的喜悦和顽皮，陈翠娥的深情和羞涩刻画得维妙维肖；小曲中，还有用同一个字在每句中出现，贯串全篇。如苏州弹词有则四句的《半字》开篇：“掀起半幅罗裙揩眼泪，静坐房中无半言。销金帐，挂半边，一床锦被半床眠”；扬州清曲亦有类似的《半字》小段：“金钩挂起半边帐，绣花锦被铺半床，可怜我、半边暖来半边凉，相思泪、滴湿在半边枕头上”。

中华人民共和国成立初期，江苏广大曲艺工作者出于对新社会、新生活的热爱，根据解放区出版的剧本、小说，改编上演了《白毛女》、《血泪仇》、《九件衣》、《小二黑结婚》、《洋铁桶的故事》、《上饶集中营》等新曲(书)目，但因艺人不太熟悉所反映的生活，又仓促上阵，很少保留下来。1957年江苏省举办了第一届曲艺观摩会演后，贯彻国家文化部关于“破除清规戒律、扩大和丰富传统戏曲上演剧目”，提倡“两条腿走路”的号召精神，明确了创演方向，各显其能，大量编演新书目。出现了《太平天国》、《将相和》、《陈圆圆》、《梁祝》等历史题材新曲(书)目和《苦菜花》、《林海雪原》、《青春之歌》、《烈火金刚》等现代题材曲(书)目。

在编创新曲(书)目的同时，抢救和整理传统曲(书)目的工作各地也渐次展开，扬州、苏州的文化部门，组织力量记录的传统曲(书)目曲本达数千万言。

记录、整理、上演传统书目，曾几度被迫停止，特别是1966年“文化大革命”开始后，所有有关传统书目的整理演出工作全部停顿，成果被毁。1976年粉碎“四人帮”后，江苏曲艺界拨乱反正，各地文化主管部门和演出团体，恢复建制，恢复正常演出，并在组织新曲（书）目生产的同时，恢复传统曲（书）目的整理加工，组织出版发行。

江苏曲艺书目的出版发行，早在清代中叶即随着刻书业的发展而发展。已知较早的苏州弹词刻本有乾隆四十六年（1781）周殊士改本《珍珠塔》、同治八年（1869）陈遇乾《义妖传》、光绪四年（1878）吴毓昌《三笑》等。较早的扬州评话刊本有嘉庆二十二年（1817）邹必显《飞跎全传》、嘉庆二十四年（1819）浦琳《清风闸》、清末曹天衡之《善恶图》等。其中苏州弹词为“唱本”，扬州评话虽标明作者，实为后人改写之“看本”。在这之后，曲艺曲（书）目不论是“唱本”还是“看本”，一个时期很少再见到刊本，原因是艺人的脚本，都集几代人的心血，都作为谋生的秘本，一般连出示、传抄都不肯，更何况出版发行！此项工作，直到中华人民共和国成立后，才有重点地开展，陆续整理出版了一批演出本，如苏州弹词《珍珠塔》、《白蛇传》、苏州评话《三国》、扬州评话《武松》、《宋江》等长篇传统书目；苏州弹词《九龙口》、扬州评话《挺进苏北》、《广陵禁烟记》等长篇现代创作书目。此外，苏北琴书、苏北大鼓等曲种的曲（书）目，还以唱片、盒带形式、由有关音像出版部门出版发行。

一个震憾人心的午夜　扬州评话书目，短篇。又名《追药记》。1963年扬州市曲艺团李信堂据发生在扬州市的一起真实事件编演。讲述中秋节傍晚，药房营业员误将两包“滴滴涕’当作发酵用的小苏打售出。人命安危，重于泰山。扬州市领导得悉后紧急动员，午夜查找，终于在黎明前查到下落，避免了一起严重事故。

作品情节紧张，李信堂在说表时，穿插了不少风趣的细节和人物对话，生活气息浓厚，于扬州、镇江、南京、南通、淮安等地演出数百场，被认为是对群众进行社会主义思想教育的生动教材。《新华日报》、《镇江日报》、《南通日报》都作了介绍，江苏人民广播电台录音播放。1981年经一苇整理，用《追药记》篇名，收入中国曲艺出版社出版的《扬州说书选（现代作品）》。



二泉映月　苏州弹词开篇。无锡市方拂、吴女作词，无锡市评弹团赵丽芳谱曲演唱（见图）。内容取无锡惠山“天下第二泉”名胜，通过月亮的阴晴圆缺，诉说人间悲欢离合之情。全曲四十四句。

《二泉映月》以〔丽调〕为基础，采用瞎子阿炳（华彦钧）的《二泉映月》乐曲为主旋律，并以二胡伴奏、古筝烘托。1982年3月参加

文化部于苏州举办的全国曲艺优秀节目(南方片)观摩会演，获创作二等奖，演出一等奖。同年9月，中国唱片社上海分社灌制成唱片发行。

十二月骂东洋　苏中道情曲目，小段。抗日战争期间东台道情艺人潘玉章据抗战史实编唱。有“九・一八”事变、“一・二八”上海开战、“七・七”芦沟桥事变、“八・一三”事变、南京大屠杀、武汉失守、长沙大火等内容。以“月”分段，共十二段。

作品为“新闻段”。当时东台、泰州已经沦陷，潘玉章就在泰东班轮船上卖唱。演唱时情绪激昂，博得听客欢迎。虽遭汉奸和日本侵略者迫害，仍演唱不辍。传唱艺人还有曹国珍、张明珠、黄则钊等。

十九路军杀东洋　无锡时调曲目。上海淞沪战役后，无锡民间艺人瞎子阿炳(华彦钧)据时事新闻编唱。叙民国二十一年(1932)十九路军在上海闸北奋战日本侵略军，大力杀敌的英雄事迹，歌颂抗日将领蔡廷锴。唱词均系四字句共百余句。语言通俗易懂，义正词严，与时事、形势配合紧密，对鼓舞民众，振奋人心，激励市民积极投身抗日洪流起到宣传作用。

十九路军是好汉　小热昏曲目。常州“小名利”吴金寿、无锡“来得福”钱文涛、“小福林”周福林和上海“来得利”陈国安、“小宁波”杨琴飞等艺人据民国二十一年(1932)春淞沪战争时期的报纸新闻集体编唱。共分五本，头本叙“一・二八”日本帝国主义侵略上海，十九路军在军长蔡廷锴、总指挥蒋光鼐率领下，在上海虹口英勇对日作战故事。第二本叙十九路军组成敢死队，身绑手榴弹，滚入日军坦克下炸毁坦克故事。第三本叙英租界汽车司机宁波人胡阿毛被迫为日军开车领路，去虹口攻击十九路军，在途经外白渡桥时，将整车武器弹药及押车日军驶入黄浦江而英勇牺牲故事。第四本叙空军驾驶员梁士英、梁广才兄弟驾机轰炸日军赤云舰故事。最后一本叙朝鲜族青年尹凤吉化装成日军，携炸弹混入虹口公园，在日军庆祝会上，炸死日军白川大将和海军司令长谷川故事。全曲在揭露日本帝国主义暴行同时，着重赞颂十九路军及上海各界人士、平民的爱国精神，起到了唤起民众、共赴国难的宣传作用。

淞沪战争发生后，小热昏艺人曾将此作品在江苏各地和上海广为传唱，常州小热昏艺人吴金寿、钱文涛即以唱此曲称著。上海沦陷后，他们转入偏僻乡镇及武进、宜兴山区新四军驻地演唱。至抗战胜利，几乎所有小热昏艺人都会演唱此曲，并成为小热昏的保留曲目。

十九路军蔡廷锴　小热昏曲目。又名《十九路军到上海》、《中日交战一・二八》。无锡小热昏艺人周福林(艺名小福林)于抗日战争前根据新闻报道编演。内容叙“九・一八”日军侵占东北后，又企图独占上海，派军舰到吴淞口，遣使向上海市长吴铁城提出取消抗日运动会，各工厂机关由日本人接管、中国军队限期离开上海、交出在沈阳兵工厂打死日军的凶手等四项条件，要吴在三天内答复。未满三天，日军派一批浪人焚烧上海三友实业社(毛巾厂)。吴铁城求助于十九路军军长蔡廷锴，于是十九路军开进上海，“一・二八”抗

战开始。全篇二千余字。用民间小曲〔三巧赋〕演唱，语言通俗生动，其中大段清板，节奏明快，字字入耳，情绪激昂，反映当时群众要求抗日的热情，受到民众欢迎。至二十世纪八十年代，周仁娣（艺名小仁娣，周福林之女）、尤茂盛（艺名筱笑林，周福林之婿）仍在演唱，成为保留曲目。

十个郎　扬州清曲曲目，小段。又名《相遇十个郎》。清光绪年间镇江清曲玩友编唱。故事以一个成年女子相遇十个不同职业或不同地区的男子为线索，介绍下层社会各行各业人们谋生的酸、甜、苦、辣和各地的风土人情。全篇由窄口唱〔剪靛花〕与"科口"念白构成。

《十个郎》没有固定的唱词与念白，常由不同演唱者根据自己的阅历和水平自由发挥，即兴编唱。唱曲起引子作用，引出一个又一个郎来；科白对象有旧社会走街串巷卖狗皮膏药、梨膏糖、看西洋景、说锣鼓书、打莲花落、剪鞋花、剔牙虫、算命、箍桶、推小车子的，还有掏粪、挑水、屠户和游方和尚等等。可以单口表演，但通常是双口或多口表演。"十"只是约数，根据演唱者的水平，有的唱到十个郎，有的却能唱出十几到二十几个郎来，玩友们常以自己唱得多，并与众不同而自豪。好手碰到一起，唱到第九个郎处，便要互比高低，各自编出许多郎来，都不肯唱"十"结束，以显示自己的才能。遇此情况，往往由第三者唱"十"解围，故每次唱堂会或节日喜庆活动时，《十个郎》总是作为压轴节目，以其火爆热烈的效果吸引听众。被公认的好手及具有特色的，有夏正龙的科白，内容文雅，音正韵浓，伴之以口技仿声，惟妙惟肖；小顺喜数说"上海景"并插科打诨，生动风趣，令人捧腹；邢万源、李佑臣师徒能地道地运用各地方言（称码头话），戏剧效果强烈。

中华人民共和国成立后，因曲目唱词念白中有些内容比较粗俗，玩友们已不再演唱。

十不全招亲　盐城大唱曲目，小段。取材于民间传闻，民国年间盐城艺人朱学洪擅唱。叙媒婆贪图钱财，昧着良心做谎媒，贫家女难违父母之命，受骗上当，嫁给丑陋不堪的富家子弟"十不全"。全曲三百七十余句。

《十不全招亲》曲词通俗流畅，蕴含一定的生活哲理，描摹世态粗而不俗，乡土情调极为浓郁。曲目中对苏北的风俗民情，也有生动细致的描写，特别是写婚俗，更具体入微、富有生活气息。

此曲由多个曲牌连缀而成，前后共转调八次。曲牌均系常见民间小调。朱学洪早年双目失明，嗓门奇特，声音脆亮，宛若女声，端坐唱来，一丝不苟。

十叹空　苏州文书开篇。民国年间文书艺人王宝庆根据社会生活现象创演，旨在劝人为善，全篇一百五十一句。

《十叹空》历数旧社会尔虞我诈的生活现象，具有醒世作用。唱词为"东冬"韵，一韵到底，王宝庆以独创的〔文书调〕演唱，音调新鲜，行腔委婉，韵味醇厚，有抒情性能，故深受听众欢迎，为苏州文书影响最大的曲目。民国年间，曾由上海大中华唱片公司灌制唱片，唱片

存苏州戏曲博物馆资料室。

十房好媳妇与十房丑媳妇 唱麒麟曲目。中华人民共和国成立后丹徒县农民卜陆陆编唱。表扬了勤劳手巧、会当家、有礼貌、疼爱丈夫、孝敬公婆的好媳妇。批评了肮脏懒惰、贪吃贪玩、对人凶蛮、作风不检的丑媳妇。作品唱词幽默夸张，生活气息很浓。唱词为四句一段，每段一韵，均为七字句，以“锣鼓一敲（响）×××”开头，底下三句唱出一个情节，卜陆陆及其传人均以〔麒麟调〕伴以锣鼓演唱，单曲反复，易唱、易学、易记，演出时气氛热烈，为丹徒城乡群众所欢迎。

十粒金丹 徐州渔鼓书目，长篇。民国二十五年(1936)艺人朱元才据《宋史奇书》编唱。故事叙宋代名将高廷贵北征时被奸臣陷害，滞留北国。未婚女婿寇云龙也遭害下狱，后得好友搭救，携金丹改女装，借未婚妻高梦鸾之名，逃亡北国，因用金丹救活了北国太后被封为“公主”。此时北国犯宋，高梦鸾改男装化名寇云龙比武夺魁，挂帅北征获胜。北国与大宋言和。北国太后把公主（寇云龙）许高为妻，女娶男，男嫁女，假凤虚凰终成眷属。全书可演三十多场。

《十粒金丹》反映征战带来的悲欢离合，朱元才以含腔渔鼓演唱，婉转缠绵，悲怆抒情，女腔唱得尤为巧妙。其徒李明华、李凡科、王龙喜、徒孙冯朝海都继承此书目。琴书、大鼓、三弦等艺人曾先后移植演唱。

七侠五义 苏州评话书目，长篇。一名《三侠五义》。叙包公陈州放粮、断太后、斩郭槐、接国太、回东京，都得到英雄展昭相助，故在仁宗皇帝驾前竭力举荐。仁宗见展昭轻功卓绝，封为“御猫”。由此触怒了松江陷空岛上人称“五鼠”的义士。老五锦毛鼠白玉堂气盛好强，赴京欲寻展昭比武，途遇寒士颜仁敏，白玉堂装作穷汉，三次试探，和颜结为弟兄。颜仁敏至岳丈柳洪家中读书，遭柳洪妻侄冯君衡诬陷，以杀人罪下狱。白玉堂夜闯开封府，向包公飞刀寄柬，为颜鸣冤。包公亲自审问，洗清冤狱。白玉堂寻展昭不见，闯内宫，盗三宝，大闹东京，题诗要展昭赴松江陷空岛取宝。展昭奉命前往，被白玉堂设计擒获，困于通天窟。后在双侠丁兆兰、丁兆蕙，四义士卢方、徐庆、韩彰、蒋平帮助下，盗出三宝。蒋平水中擒住白玉堂，白赴京请罪。襄阳王欲谋反，颜仁敏私访霸王庄。白玉堂随颜赴襄阳，查襄阳王叛逆罪证，未等众英雄到达，独闯铜网阵，不幸遭害。后在众英雄通力合作下，大破襄王府。全书百万言，可连续说演近两月。

《七侠五义》是苏州评话有影响的武侠书目之一，出过朱振扬、陈浩然、朱耀良、韩士良等名家。当代擅演者以江苏省曲艺团金声伯为代表。金声伯口齿灵活，语言生动，讲究贯神，且擅长“小卖”，即台上即兴插科，三言两语，随手拈来，令人捧腹，内容富有时代气息。1980 年和 1982 年，两度赴香港演出片段《二侠游西湖》、《比剑联姻》、《三试颜仁敏》等，给港澳同胞留下深刻印象，由香港艺声唱片公司录制成磁带发行。

七枝梅　工鼓锣书目，长篇。又句《九龙平阳传》。1952年孙立同据传统书目《玻璃庙》故事编唱。叙北宋神宗年间，泗水山飞贼鲁彦潜入皇城，刺死驸马吴相保、天官寇白，拐走太子赵义亭，留伪证栽害左丞相吕继昌。神宗不辨真假，金殿逼死吕继昌。吕继昌之子吕彦龙反出皇城，在断魂山被鲁仪梅招赘，又于青龙山义结沈金龙。最后九男七女好汉大聚会，追捕鲁彦直至西洋岛，终于救出太子，活捉飞贼。

1952年春，孙立同在沭阳东小店首唱此书时，只演两场，观众让其接着再唱，孙立同晚上编故事，白天唱书，最后发展成约一百二十万字，可唱四十场的长篇书目。书词既写侠义，又有刀马，还兼有神话色彩。固定曲词以十字句为多。

八·一三　小热昏曲目。抗日战争爆发后，无锡艺人钱文涛、周福林和上海艺人陈国安、杨琴飞、徐和其、吴金寿共同创作并演唱。叙民国二十六年(1937)“八·一三”事变后，抗日将领谢晋元率八百壮士死守上海四行仓库；女游泳运动员杨秀琼冒死游过苏州河为将士送国旗；全体将士慷慨激昂，誓与日军决一死战。共八十余句。

《八·一三》为当时有名的“新闻段”，钱文涛等的演唱，感情充沛，寓庄于谐，富有鼓动性，抗日战争胜利前后，小热昏艺人在江苏、浙江、上海曾广泛传唱，为小热昏的保留曲目。

八年抗战　小热昏曲目。常州小热昏艺人包云飞于抗日战争胜利后据抗战史实编演，江阴西石桥镇习礼沟村老艺人曹浩元传唱。叙日本侵略者屠杀中国人民的罪行、汪伪政权媚敌卖国的丑恶及抗战胜利后南京政府的腐败。共四十余句。

作品唱词通俗、顺口，流畅易记，用苏南民间曲调〔醒世曲〕演唱，很受听众欢迎。当时一些文艺青年也纷纷学唱，在农村中流行一时。

八美图　(1)徐州大鼓书目，长篇。民国年间大鼓艺人郑良怀据评词书目创腔填词并演唱，是郑良怀、刘宪松的代表书目。故事叙明已故丞相柳尚卿之子柳涛，带书童柳星去嘉兴府访师，在街上遇一美貌少女为葬父医母卖身，柳涛典传家宝“移墨珠”，得五十两银子赠之。第二天拿银两去赎珠，与店主女华爱珠比武得胜，华家父女未还珠，而给一“八美图”，上画华爱珠等八个美女。此八美女皆何仙姑弟子，为永不分离誓嫁一夫。由此展开了武打、征战、婚恋等一连串错综复杂的故事。共四十八回。

《八美图》始唱者郑良怀嗓门大，气势足，借用京剧表演程式，表演逼真。并善用睁、闭、斜、瞪、眯眼表达人物的喜怒哀乐，充分发挥大鼓的风格特长。他还能借《红楼梦》、《西厢记》里许多诗词、佳句来表现“八美”。唱词文雅，唱腔抒情，表演精彩，人称“郑派”；同辈艺人刘宪松嗓音宏亮，演唱此书目唱腔高昂苍劲，吐字清晰有力，自成“刘派”；还有以乡语土话出名的李元桐“李派”，朱孝增的“朱派”，侯立宪的“侯派”等。经多人积累、发展，出现了《代兄娶嫂自成婚》、《打擂台罗师丧命》、《为救夫恶战二刁》、《战三关先行归天》等著名章回。徐州琴书、徐州渔鼓和坠子等曲种艺人孙成才、朱元才、王恩伦、曹小侠等曾移植学唱，并成为各自的保留书目。

徐州大鼓《八美图》原本已佚，仅郑良怀存有一手抄纲目本。

(2)工鼓锣书目，长篇。清末淮阴艺人杨安祥编唱，后为工鼓锣艺人王龙洋的代表书目。故事由两个相对独立又上下承接的部分组成，各以柳涛和其子柳让为主人公。故又称为《上八美图》和《下八美图》。上部写明弘治年间，杭州武生柳涛，在少林寺学艺回家往嘉兴府探亲时，在长街遇一女子卖身葬父。柳涛顿起恻隐扶困之心，倾囊不足，又去近处张玉林当铺典当了随身携带的移墨珠。张玉林之妹张金定和她的义姐妹华爱珠、田素日、田素月、沈月姑、陆素珍、陆素娥、王月娥感其重义，合赠自画像八美图一幅。嘉兴恶少花子林在三兴闸欲占八美，柳涛仗义相救。此时张金定的未婚夫沈尚清病重，欲娶张金定过门冲喜。金定不从，柳涛男扮女妆，代其上轿。洞房之中，巧遇沈月姑代哥拜堂，成就了一对巧夫妻。沈父得知，火烧东楼，沈月姑逃至苏州开茶馆为生。柳涛逃至京都，恰逢开武考，一举中魁，遂同娶沈月姑、张金定等嘉兴八美。下部的故事为：数十年后，柳涛挂帅征西，兵到西凉，在海京关被困。副将闻奎回朝搬兵，遭奸臣华雄陷害，皇上将华雄削职。华雄怀恨在心，潜入宫中行刺。柳涛之子柳让惩奸救主，受封太平王。挂二路元帅印，发兵救父，父子合兵班师回朝。全书可唱二十余场。

杨安祥在演唱时能模仿书中女子的形象、神态和声调，着意刻画上、下八美十六位女子的不同性格。王龙洋在继承该书目时，在原有唱腔的基础上掺入“花腔”，更好地表现了众女子的音容。同时在说白中依照原书目的风格，加入许多“飘口”，这种随情节的发展而插入的噱头，不仅调节了书场气氛，也更增强了对听众的吸引力。此书目有众多的工鼓锣艺人演唱，苏北大鼓也曾移植演唱。

“八部《春秋》”　苏北大鼓书目，长篇。为《斗宝春秋》、《走马春秋》、《吴越春秋》、《火龙春秋》、《无盐春秋》、《前七国》、《后七国》、《并吞六国》八部书目的总称。清光绪初年，宿迁大鼓艺人吴相国根据《东周列国志》和民间说唱本《十八国临潼斗宝》及《无盐采桑》、《孙庞斗智》等一些民间传说编演。民国初年，又经张绍聘、陈克岭、陈克俊等在演出中再度创作，不断丰富其情节，使之成为自春秋诸侯争霸到秦始皇统一中国的既各自独立成卷，情节又前后连贯的一部完整的苏北大鼓“套子书”。内容为：东周灵王在位，十八国诸侯争霸，秦穆公扶周灵王在临潼山设下斗宝台，邀诸侯前往斗宝。声称有宝者为君，无宝者为臣。秦穆公在斗宝台内外安设火药大炮，准备炸死列国诸侯。楚国大将伍子胥保楚平王前往赴会，在斗宝台上箭穿梧桐、截断炮捻，逼秦楚结宗，解临潼之危。此为《斗宝春秋》。临潼斗宝后，楚王父纳子妻，纲常大乱，伍子胥逃往江东吴国借兵，过昭关时一夜急成白发。后吴国出兵伐楚，时平王已死，伍子胥鞭打平王墓。此为《走马春秋》。伐楚后，吴王宠西施，杀伍子胥，越王勾践灭吴。为《吴越春秋》。《火龙春秋》叙孔子被困陈蔡，公冶长往齐国搬兵，孙武兴兵，孔子、孙武二圣见面。《无盐春秋》叙齐宣王收采桑女钟离春(无盐)为正宫，各国伐齐，钟无盐叱咤风云，会各国诸侯。《前七国》叙孙膑、庞涓斗智。《后七国》即乐毅伐齐。

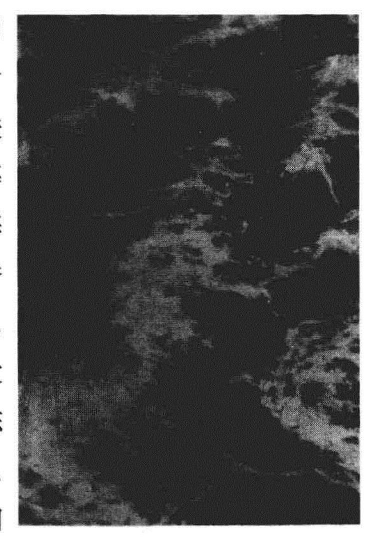
《并吞六国》叙秦灭楚、齐、燕、韩、赵、魏，秦始皇统一中国。

八部《春秋》无固定书词，全靠艺人依基本情节各自加工发挥。为抓听众，艺人从《封神榜》等书中取材，加进了许多荒诞内容，但也锤炼了一些“棍子书”。如刻画伍子胥的《丹阳品箫》，刻画钟离春的《无盐抚琴》，刻画孙武的《孙操点兵》。这些“棍子书”有固定的道白、唱词，唱篇词格讲究，诗词歌赋俱全，单剔单拔成场。逢集赶会时，艺人到得多，并摆几场，乃至几十场，艺人以这些棍子书与别人对场，所谓“拿棍打人”。陈克岭演出时说白细腻、语言精炼、吐字清楚、表演精彩，在演唱“伍子胥鞭服柳展雄”一节时，从举鞭到落鞭，一场书能演四个小时。此书目在苏北、皖北、鲁南广为流传，并为琴书艺人移植演唱。

八窍珠　扬州评话书目，长篇。据清锄月山人(仁和汪鸣珮)同名演义小说编演。始演者可上溯至嘉庆、道光年间的孙干臣、张颖川。叙明天启年间忠良后代、江湖义士祝贤与魏忠贤奸党斗争，最后扫除阉党，拥崇祯登基故事。全书以瑰宝八窍珠的得失为线索，分《祝贤遇妖》、《当珠失珠》、《三下聊城》、《魏祝争亲》、《四下聊城》、《祝贤进京》、《扳倒奸相》、《三打梁庄》八个大回目。可说两个月。

《八窍珠》以武打(短打)为特色，久演不衰，从艺人员之多，在扬州评话中仅次于《三国》和《水浒》。流传中形成孙干臣、张颖川两大传承系统，张颖川传人朱德春，还编演过《八窍珠》后传，有《三打小桃山》、《太湖打水擂》、《出征交趾国》、《朝鲜救田伦》等四大部分，后失传。二十世纪八十年代中期，唯一尚在演出《八窍珠》的是镇江市曲艺团的黄俊章。扬州市文化局存有孙干臣传人杨少儒演出的记录稿。

九龙口　苏州弹词书目，长篇。1983年苏州市评弹团邱肖鹏、傅菊容和江苏省曲艺团郁小庭创作，1984年初魏含玉、侯小莉首演。故事叙海关查私科长文大梁，受命对服装进出口公司经理陈维康及其妻向秀云的走私活动进行侦察。幕后操纵走私、与陈维康夫妻勾结的万利贸易公司经理汪星海得知后，指示香港头目设法引诱文大梁至潮阳加以杀害。香港派送密信的“马仔”，却是文大梁等待六年的女友林亚琼。文大梁在潮阳负伤跌入大海，林亚琼被海关留证检查。文大梁脱险归来，在公安部门协助下，机智地捉住汪星海，查实陈维康夫妇的走私活动事实。全书有《马路奇遇》、《香港信使》、《虎穴追踪》、《海上搏斗》、《留证检查》、《杀人灭口》、《祖孙相会》、《麝香案件》、《机场惜别》等段落，共十六回，四十余万字。



《九龙口》的创作，几经修改，得到了各方面的支持，中央领导人陈云三次写信给予鼓励。首演演员魏含玉和侯小莉演唱时，在继承传统的基础上有所创新：加强书中人物爱国之情、乡土之情、同志之情和手足之情的描述；根据书情需要用了多种方言俗语，还穿插日

语、英语；表演上注意观察生活中各种人的习惯动作，借鉴电影的表演方法来刻画书中人物；唱腔吸取京剧旦角的唱法，糅合了“侯调”、“俞调”以表达人物彷徨、哀怨的心境，表现轻快、欢乐心境时，则吸收流行歌曲的旋律和一些气声唱法，演唱大段时，运用潇洒飘逸的〔马调〕加以发挥。手法多样酣畅淋漓，常引得书迷如醉如痴。此书目 1985 年获江浙沪评弹新长篇创作奖，江苏省文化厅、中国曲艺家协会江苏分会颁发的长篇优秀创作奖。同年，由中国曲艺出版社出版。并获江浙沪评弹工作领导小组现代书目二等奖。

九贞剑　徐州评词书目，长篇。1950 年评词演员许淮南据清澹秋生《雍正剑侠图》续篇改编。演出两年后，另一评词演员邹新瑞重编。故事叙吕四娘为吕氏家族报仇，行刺雍正皇帝，割其头祭祀被雍正杀害的吕氏家族亡灵。乾隆网罗武林高手捉拿吕四娘，吕在江湖众女侠帮助下得以脱险。后乾隆被迫答应以去吕家村吊孝为条件换回雍正人头，完成泰陵葬礼。全书从《雍正被刺》开书，共八十四回。每回讲四小时，可说演近三个月。

《九贞剑》在原作的基础上，按照评词的特点，调整了书路，设置大小扣子，发展了书情。演出时，许淮南善于抓住细节，刻画人物，并吸收戏曲艺术生、旦、净、末、丑各行当起角色，富于表现力；邹新瑞则吸收相声的表现手法，善于设置“包袱”，听众评价“听他的评词，犹如听单口相声”。

儿女风尘记　徐州大鼓书目，长篇。1965 年由丰县严克理据同名小说改编，丰县曲艺队杨光玉于 1966 年秋首演。故事叙贫苦农民张天保，为生活所迫，带妻子儿女一家五口逃荒至天津静海县刘家堡。大地主西霸天刘五的管家活阎王赵六仗势欺人，欲对张天保之女凤姐非礼，佃户小罗路见不平，将赵六蒙头痛打，救了凤姐。刘五见凤姐貌美，巧言收留她一家。又以找工作为名，将凤姐骗卖至天津妓院。老鸨逼其接客，凤姐宁死不从。深夜，她跳楼自尽。此时，痛打赵六的小罗参加了中国共产党，正在城内张贴传单，忽见楼上跳下一人，双手托住，才知是凤姐。后由小罗介绍，更名换姓，加入了中国共产党。抗日战争开始后，西霸天刘五当了汉奸，任伪保安司令。凤姐和小罗率领抗日游击队，几经周折，活捉了刘五和赵六，为民除害。全书十八个回目，可说唱十八场。

尹克理为艺人出身，善于组织故事情节，每节书都有悬念。所穿插的爱情纠葛十分自然。故事有坎坷生活的记叙，刀光剑影的描绘，也有对敌斗争智勇的周旋，语言丰富有地方特色。先后在沛县及山东、安徽等地演唱均受好评。传人有王福银、王志喜、于教之等。

刁刘氏　扬州弹词书目，长篇。清末艺人张敬轩据坊间唱本《倭袍传》编唱。叙襄阳刁南楼游览扬州期间，其妻刘氏与邻居王文私通，被刁妾王氏发觉。王、刘合谋用砒霜欲毒死王氏灭口，恰巧南楼归来，误食身亡。南楼之盟弟巡按毛龙吊丧，发现破绽，未及审理，接圣命出使外邦，托刑厅童文政审理。童秉公执法，三审刁刘氏，终使二人伏法。共十七回：《毛龙吊孝》、《私访王禄》、《委捉王文》、《二次吊孝》、《计捉人证》、《辕门大审》、《毛龙出使》、《刑厅接审》、《查楼搜扇》、《庙审刘氏》、《招供收监》、《徐氏探监》、《刘父上省》、《军门

复议》、《具结开棺》、《潘氏拦验》、《游门伏法》，可说十八天(场)，为张敬轩所传“张家四宝”书目之一。

《刁刘氏》从毛龙吊孝开书，着重刻画操北方话的童侉子(刑厅童文政)的清官形象。在传唱过程中，艺人丰富了许多清末扬州的民风习俗，曾被改编成扬剧《三审刁刘氏》。曲牌多用古朴的〔三七梨花〕、〔锁南枝〕、〔沉水〕等。1962 年，张慧依演出整理本由江苏省剧目工作委员会铅印成册。

刀　会　苏州弹词开篇。清代嘉庆以后，艺人据华广生《白雪遗音・单刀赴会》编演，始演者不详。叙《三国演义》中“关羽单刀赴会”故事。全篇三十句。

《刀会》侧重于场景与人物感情的描写，唱词富有文采。艺人常用“周调”或“蒋调”弹唱，为“周调”、“蒋调”的代表作。民国年间，弹词艺人黄异庵也曾据《三国演义》有关内容编唱《刀会》，两者均收于 1983 年江苏人民出版社出版的《弹词开篇选》。

刀劈马排长　苏州评话书目，短篇。1960 年潘伯英据冯德英的小说《苦菜花》中的某些情节编演。叙八路军某团在山东昆嵛山新收编一支土匪武装，改编为三营，其首领柳八爷任营长。一夜，该营马大龙排长，酒后奸污韩二婶媳妇。团长于得海命人将马大龙抓起来。马弟小龙求柳相救。柳因马对其有救命之恩，且有战功，赶至团部与于团长争执，要求释放马大龙。于对柳晓之以理，将马交柳处理。乡亲及韩二婶议论纷纷，认为此事不是八路军所为，只有柳营长的部下才做得出，柳认识到执行军纪的重要，不能讲私情，遂亲手刀劈马排长。全篇九千余字。

《刀劈马排长》以军纪与私情为全篇的矛盾冲突，刻划了柳八爷内心理性与感情的矛盾，设计了三个层次：先由于团长晓之以理，再用乡亲求情动之以情，最后以群众舆论加以激怒，终使其理性认识战胜感情用事，充分表现了一个“情”字，成为“大书小说”的尝试，深得听众好评。此书演出脚本收入上海文艺出版社 1980 年出版的《说新书(二)》。

三女夸夫　扬州清曲曲目，中篇。1957 年镇江何玉章创作，魏绍章改编，“黑桥帮”玩友陈镜首演。叙一老太生三个女儿，分别嫁给工人、农民、解放军战士。一天，三个女儿碰到一起，各自争相夸奖自己的丈夫，各不相让，难分胜负。最后，老太太出来，夸奖三个女婿，说他们缺一不可，工、农、兵都很重要，都是国家的栋梁。

《三女夸夫》用的曲牌包括〔双蝴蝶〕、〔数板〕、〔滚板〕、〔梳妆台〕、〔补缸〕、〔种大麦〕、〔梨膏糖〕、〔大补缸〕、〔杨柳青〕、〔十杯酒〕等。传唱艺人以马福如最为著名，他 1957 年 10 月，参加江苏省第一届曲艺会演(扬州会演区)大会，演唱此曲，获得好评。

三个侍卫官　苏州弹词书目，长篇。1982 年苏州市评弹团龚华声据作家陈登科《破壁记》第三章《老干部回忆》编创。龚华声、蔡小娟首演(见图)。上海共产党地下组织被叛徒出卖，戴笠将此事用密件向蒋介石报告，密件落到中共打入国民党总统府侍从室的侍卫官陶峰手中。陶当即赶至上海使地下党转移。国民党特务行动落空，蒋介石得知情报泄密，

十分震怒，严令追查。因陶峰失踪，急令上校侍卫官汪湘赴沪捉拿。汪湘曾与陶峰因追求女侍卫官李紫英而有矛盾，故汪湘捉陶行动坚决。李紫英恰有意于陶峰，也请命赴沪，欲助陶峰。陶救了党组织，自身却陷入暴露身分的困境。他在百乐门舞厅得舞女白玉琴掩护，摆脱特务追踪。在名为大鸿运酒家老板、青红帮头头，实为地下党成员顾金秋家中，又被叛徒杨柳发现，陷入汪湘包围之中。李紫英知情也赶到顾家相救。此时陶已从顾家逃出，跳进大世界游艺场后台，得戏班老板王天麟及名角王莺春掩护，遮过汪湘耳目。可李紫英已识破陶在台上跑龙套，待汪湘离去即将陶接至自己住处。汪湘随后也赶到李住处，拔枪欲打陶峰，李拦阻，并出示蒋介石“要捉活的”手谕。汪未能实现目的，怏怏离去。陶得顾金秋、白玉琴、李紫英及渔民相助，几经风险，终于从吕泗鱼场逃往连云港，乘火车到徐州。在徐州又被汪湘发现。白玉琴为掩护陶峰负伤。此时李紫英赶到，在危急中救了陶、白二人。后李紫英亲驾小汽车奔赴洛阳，途中白玉琴死去。行至洛阳，车又被驻军拦住不放行。李父为洛阳驻军司令。紫英苦苦劝说父亲，要父放行，终不得允。紫英以自杀相威胁，其父无奈，只好放行。李紫英又驾车，载陶峰直达西安，准备从那里去革命圣地延安。可说唱十余场。



《三个侍卫官》故事波澜迭起，书情发展曲折、惊险。演唱者在渲染扣人心弦的环境时刻画了三个侍卫官的不同性格，塑造了革命者陶峰的英雄形象。描述了舞女白玉琴见义勇为、两次相救陶峰，最后英勇牺牲的事迹，在听众中留下了深刻印象。此书目1985年7月，获江苏省文化厅、中国曲艺家协会江苏分会颁发的改编创作奖，江浙沪评弹工作领导小组颁发的现代书目创演二等奖。

三考新嫂嫂　工鼓锣书目，短篇。1974年王继澄创作，连云港市职工业余艺术团许业玉演唱。叙海头渔业大队新媳妇黄海香的故事。黄是位思想品行好、水上作业技术也好的女青年。队里出海捕鱼，老支书推荐她为机船女老大。但黄的小叔马小龙却认为嫂嫂是妇女，年纪又轻，怕担负不了出海领航重任，便出难题考问新嫂嫂。他一考鱼情，二考水情，黄海香均对答如流，马小龙无话可说，但对新嫂嫂的思想素质仍不放心。渔船遇到鱼群，马小龙心生一计，故意向嫂嫂建议将打出的鲜鱼卖给私人小渔行，为队里谋求高收入。黄海香批评了他不顾国家、只顾自己的思想，坚持把鲜鱼卖给国家。如此马小龙三考新嫂嫂，黄海香用实际行动做出出色的答卷，使马小龙心悦诚服。全书目演出三十余分钟。

《三考新嫂嫂》语言通俗流畅，富于生活气息，“考问”均采用一问一答“对歌”句式，生

动风趣。徐业玉以方言演唱，说表并重。他嗓子好，善模仿，一人进出表演叔嫂二人，形象和声音却酷似两人。徐业玉参加1975年全省业余职工文艺会演，获演出奖。脚本同年发表于《江苏文艺》杂志。

三岔打鬼子　工鼓锣曲目，短篇。民国三十一年(1942)泗阳艺人程翰亭据抗日战争时期发生在苏北运河南岸三岔的一起真实事件编唱。叙抗日战争时期，侵占淮阴、泗阳两城的日伪军经常下乡"扫荡"，买通一批奸商，组成"接济队"，经运河输送粮草。新四军在运河水底打下梅花暗桩，阻断航道。日伪军出动二百余人，驱赶老百姓到运河里拔暗桩。新四军某部麦田设伏，打得敌人横尸河滩，并于高家圩和龚家圩将残敌尽数活捉。全篇四段，以唱词为主，共四百余句。

《三岔打鬼子》唱词中夹用苏北方言词汇，有浓厚的地方风味。修辞多用通俗比喻，生动形象。曾作为淮泗县民主政府主办的抗日艺人培训班教材，得到广泛传播。唱本于民国三十一年(1942)六月五日发表在淮北苏皖边区淮北农救总会主办的《大众半月刊》第五期上，泗阳文化馆有存。

三国　(1)扬州评话书目，长篇。据罗贯中《三国演义》敷说。最早知名擅演艺人，可上溯至清乾隆年间的吴天绪、王景山。后经历代艺人加工创造、丰富发展，逐渐扩充为前、中、后三部。前《三国》从《关羽土山约三事》至《徐庶走马荐诸葛》。其又分上下两半：上半部以关羽为中心人物，叙关羽降曹、辞曹事，有《土山约三事》、《身在曹营》、《斩颜良》、《诛文丑》、《挂印辞曹》、《过五关斩六将》六回书；下半部以刘备为中心人物，叙刘备一败再败，仍不灰心，力图再举，有《古城会》、《穰山大战》、《荆州依刘表》、《襄阳会》、《三败曹仁》、《徐庶走马荐诸葛》、《刘备三顾茅庐》七回书，可说一个月。

中《三国》从《三顾草庐》至《智算华容》，分《火烧博望坡》、《火烧新野》、《火烧赤壁》三大部分，统称为"三把火"。《火烧博望坡》包括《三顾草庐》、《隆中决策》、《公子三求计》、《智激夏侯惇》、《军师初用兵》；《火烧新野》包括《议献荆州》、《火烧新野》、《当阳道》、《长坂坡》、《汉津口》；《火烧赤壁》包括《群英会》、《智激周瑜》、《草船借箭》、《借东风》、《黄盖诈降》、《智算华容》等回目。口述记录稿共一百二十万字，可说两个月。

后《三国》从《取南郡》至《三分归一统》。包括《三气周瑜》、《潼关大战》、《取西川》、《取东川》、《失荆州》、《战猇亭》、《七擒孟获》、《六出祁山》、《九伐中原》九回书。口述记录约二百五十万字。《三国》前、中、后的划分，也有以《土山约三事》至《隆中决策》为前部、以《荆州依刘表》至《潼关大战》为中部、以《张永年反难杨修》开始为后半部的分法。

说《三国》的艺人按评话艺术的特点，围绕曹操、刘备、孙权三方面的龙争虎斗安排回目，敷衍故事，刻画人物，不断增补有关细节，乃至整章整节，使情节更曲折具体，人物形象更丰满生动，地方特色更鲜明浓郁，篇幅也大大增加。全部《三国》口述记录稿四百余万字，比《三国演义》增加了七倍之多。其增补内容，有大量的诗词歌赋、联语对句、书头韵语、文

献选录、书信选录、要语选录、官衔解录、地名解录与曹、刘、孙三家世系考以及若干“书外书”故事，特别是有关诸葛亮的最多，其中包括诸葛亮的故里、世系、年表、祠庙、遗迹、著述、制造、治绩和历代文人所写赞诸葛武侯的诗文。此外，还有历代艺人依据社会生活、民风习俗、书情书理发展创造的内容。

前、中、后《三国》在传承过程中，形成了各自的艺术特色。前《三国》重点塑造关羽、刘备和曹操三个人物形象。对曹操的刻画尤具特点。艺人通过种种生动的细节描绘，把曹操的爱将之心，笼络人才的手段，表现得淋漓尽致。擅说此书目的有顾玉田、顾朝桢父子。顾玉田有详细脚本，题名“顾家传”，意为只在顾家传承。顾朝桢特别擅起曹操角色，被誉为“活曹操”。后亦传外姓门徒，有影响的弟子有胡德田、俞玉田、徐寿田、陈效田等。中《三国》除表现曹、刘、孙三方争斗的勇武外，以表现诸葛亮的智谋为其特点。最早说此书目享有盛名的是清咸丰、同治年间文人“下海”的李国辉，李所传众多弟子中的康国华擅说以诸葛亮为主要人物的“三把火”，又因起诸葛亮角色有独到之处，被誉为“活孔明”，他的“三把火”又称“康《三国》”。后《三国》侧重表现诸葛亮与周瑜、曹操、司马懿三个对手之间的智斗，另有部分“刀马书”。由此形成“武说”一派。说后《三国》著称的有蓝玉春，他说口泼而有力，善说武打，书词如净瓶倒水，一气呵成，称为“堆功”。

中华人民共和国成立后，扬州市文联、扬州市政府文化处组织专人有重点地记录了《三国》书词。康重华的《火烧赤壁》(见图)经李真、张棣华整理，由江苏人民出版社于1985年出版。



(2)苏州评话书目，长篇。清同治、光绪年间评话艺人许文安据罗贯中《三国演义》部分章节敷说。自屯土山约法三章关羽降曹起，至三气周瑜诸葛亮柴桑口吊孝结束。有《千里走单骑》、《三顾茅庐》、《孔明初用兵》、《长坂坡》、《群英会》、《草船借箭》、《火烧赤壁》、《三气周瑜》等八大段。后许文安第三代传人张玉书作了延伸，自“议取西蜀”始，经“七擒孟获”、“六出祁山”，到五丈原“丞相归天”结束，共一百回。许文安编说部分称“前《三国》”，张玉书延伸部分称“后《三国》”。

苏州评话《三国》的情节也不断扩展，篇幅大大增加。前《三国》《千里走单骑》由原作的两回半书发展为十七回；《三顾茅庐》由原四回发展为十二回书；《孔明初用兵》由原一回半发展成十五回书；《长坂坡》由原两回发展为十五回书；《群英会》、《草船借箭》、《火烧赤壁》、《三气周瑜》的“东吴书”，原作十四回半，发展为六十五回。艺人对“东吴书”又称为“东吴十条计”：周瑜叫鲁肃送“安营图”给孔明修改，欲借孔明改图犯法杀之，为“诱人犯法计”；周瑜令孔明至铁聚山劫曹军军粮，欲借曹军之刀杀孔明，为“借刀杀人计”；周瑜于三

江口设宴请刘备，欲杀掉刘备倒掉孔明依靠的大树，挖掉孔明生存之根，为“倒树寻根计”；蒋干盗书为“反间计”；周瑜欲借造箭未完成任务为由杀害孔明，为“挖坑逮虎计”；周瑜打黄盖为“苦肉计”；庞统献连环计为“连环计”；周瑜派兵封锁孔明南屏山借风返回之路，待东风一起即杀孔明，为“瓮中捉鳖计”；孔明在南屏山以周瑜之弟周济为替身，自己乘赵云早就准备之船逃之夭夭，为“金蝉脱壳计”；刘备招亲为“美人计”。十计中原作只有五计，另五计为评话艺人创造。这十计环环相扣，关子抓人。塑造的人物形象，栩栩如生，开打交战，丰富多样，有“大书之王”之称。后《三国》在前辈艺人说前《三国》的基础上，从有关典籍、图书及民间传说中汲取营养，以“西川书”为骨架，参考诸葛亮的《出师表》、《圣迹图》等史书中的主要人物及主要关节，对“东川书”、“荆州书”、“彝陵之战”、“七擒孟获”、“六出祁山”等内容进行再创造，并和“前三国”内容呼应。“前三国”《千里走单骑》中有“郭文盗马”，便在“后三国”中生发“大闹郭家庄”；前三国中有一回“小霸王一箭定姑苏”，在后三国中演化出一回“黄汉升一箭定葭萌”。故事中有许多特殊的战争场面，张玉书就在武器的式样、重量、名称、装饰上找出特色，并研究当时当地的山川、地域、气候特征，创造出与“前三国”不同的说表内容和程式，从各方面表现诸葛亮“复兴汉室”而“出师未捷身先死，常使英雄泪满襟”的悲壮性格。

苏州评话前、后《三国》的流传，在表演艺术方面也形成各自特色。许文安擅说表，重起角色。壮年时说《长坂坡》、《当阳道》起张飞横矛立桥角色时，神态活现，而一声吼叫，其声能震传书场之外，有“活张飞”之称。其徒黄兆麟，开打手面，以京剧角色的程式动作用于评话“起角色”，擅长“八技”。他表现孔明、关公、周瑜、赵云等角色均能描摩入神，各臻精彩，能使听众如见其人，故有“活关公”、“活赵云”之誉。黄兆麟之徒张玉书，以评说为主，重说表，擅组织关子，描述人物形象细致，注意人、情、理的结合。开打交战、说书人的评点均安排得当。与许文安同时代的熊士良擅起曹操花脸角色。熊之后有何绶良，何说书不拖时间，不卖关子，能适应听众的需要，说表自成一格，擅起关公脚色，许多开打手面有独创，尤其挥舞大刀之虚拟动作传神漂亮。另外，擅说《三国》的评话艺人还有顾宏伯、陆跃良、张国良等人。张国良之《三国》演出本，从 1984 年 4 月起，至 1985 年 10 月，由上海文艺出版社出版了《千里走单骑》、《三顾茅庐》、《孔明初用兵》、《长坂坡》、《群英会》、《草船借箭》、《火烧赤壁》等七部系列丛书，共约一百六十万字。苏州评弹研究室藏有汪似云的前《三国》记录手抄本二十五本及唐再良的记录手抄本五本。

三茅宝卷　靖江讲经(宣卷)书目。据汉代茅盈、茅固、茅衷三兄弟弃官至江南句容县句曲山修仙得道故事编讲，始编讲者不详。故事为：汉代边邦有一个文武双全的占山大王茅宝，归顺汉景帝后被封为宰相，改名金宝。后生三子，长子金乾，为谏议大夫，次子金坤，为三关总兵；三子金福，既不习文，亦不爱武，好读经书，笃信道教，遭全家反对，其妻王氏、其母钱氏及兄嫂劝阻皆不听。金丞相在京得家书回府劝导亦无效，乃将其打入马房受

苦。后被三官大帝派玉清真神度上终南山修道。金福道成时，其父兄被诬，均被皇帝革职为民，金福即度他们成道，全家团圆于句容茅山。全书分《三茅降生》、《寺庙得经》、《家书进京》、《逼上终南》、《上告御状》、《总兵失阵》、《捉拿驸马》、《登山显圣》八卷约二十万字，共可宣讲约二十五个小时。

《三茅宝卷》初见于句容茅山道观，清初传入靖江，经靖江宣卷艺人加工，增加了大量当地的民俗描写，如婚丧嫁娶、人生礼仪、斋僧办道、化缘乞讨、战场交锋、"三十六行"等等。此曲目于二十世纪八十年代由靖江文化部门吴根元、郭寿明、缪炳林、姚富培等记录整理，编印成书，作为内部资料。

三省庄　　徐州三弦书目，长篇。清末丰县艺人据同名鼓词传唱，始传者不详。原为徐州育婴堂传授三弦的教材之一，后由学员传开。叙隋末起义军将领秦琼、崔凤派人搬其妻贾秀英、黄印香至瓦冈寨，途经三省庄时，被扬州太守王世充部将黑德茂之子黑龙、黑凤劫持，见贾、黄貌美，欲霸占。瓦冈寨罗艺闻讯，派子罗成前去解救。罗成到三省庄，适逢王世充女王金娥来援黑龙兄弟，双方开展了车轮恶战，罗成首遭水淹，继而在桃花店遇险。在交战中，王金娥看中罗成，最后罗、王里应外合，破了三省庄，救出贾秀英与黄印香，和前来接应的秦琼、崔凤同归瓦冈寨。全书四十回，可唱一个月左右。

《三省庄》故事附会在苏、鲁、豫三省交界的丰县城西北三省庄，极富地方色彩。此书目文词优美，通俗生动，唱腔重韵律，擅人物心理描写，经几代艺人加工锤炼，出现了《水淹罗成》、《花素珍送路》、《桃花店遇险》、《黑景芝捶腿》、《王金娥大摆车轮战》等名篇传唱，并形成流派，有常深的"常派"，甄成瑞的"甄派"，李孝章的"李派"，杨金荣的"杨派"，侯之堂的"侯派"，各具特色，各有传人。至二十世纪八十年代已流传百余年，风靡徐州方圆数百里。

《三省庄》还被徐州琴书、河南坠子、渔鼓坠、徐州花鼓等曲种移植演唱，民间有手抄本流传。

三　笑　　苏州弹词书目，长篇。一名《三笑姻缘》，又名《九美图》。根据话本、戏曲本、笔记小说如《警世通言·唐解元一笑姻缘》、《花前一笑》、《唐六如轶事》和传说故事改编而成。现知最早演出者为清嘉庆年间吴毓昌。叙唐伯虎已娶八个妻妾，仍戏言要觅一位更美的九夫人。一日游虎丘，遇随从无锡华太师夫人烧香的婢女秋香，惊其貌美，唐故作丑态，引得秋香一笑，误以为悦己。秋香归舟，唐伯虎雇小舟尾随至无锡东亭镇，途中又两次引得秋香发笑，遂卖身入华府，改名华安，服侍华太师的两个啰头(呆傻)儿子。唐在华府多方寻找机会向秋香表白来意，秋香或不信或以"越礼"而拒之，并加以捉弄。唐离家日久，妻陆昭容等向唐伯虎的好友祝枝山索夫。祝枝山和文征明、周文宾、唐伯虎合称"吴门四才子"，平时过往甚密。祝并不知道唐在无锡，而至杭州寻觅，住在周文宾临时寓所，除夕酒醉，在讼师徐子建家门上写春联。子建开明伦堂，大兴问罪。祝舌战群酸，大闹明伦堂。周文宾改装戏弄祝枝山，至元宵节他男扮女装上街观灯，为兵部子王天豹抢去，藏其妹月仙闺中。周

说明真相，月仙告母，邀祝枝山为媒，得成夫妇。这部分情节，称“杭州书”。

祝枝山回苏，遇文征明，得知唐寅消息，两人去无锡访华太师，帮唐设计辞职。华为挽留，任其选婢女为妻。点中秋香，当夜成亲，半夜逃回苏州。华太师追至苏州，祝枝山说服华，认秋香为女，和唐伯虎认亲，九美团圆。原书中有不少淫秽描写和庸俗趣味，中华人民共和国成立后，经过众多演员努力，剔除淫秽庸俗部分，删去唐伯虎已有“八美”的情节。长期说唱此书目的徐云志，将其改编为不计门第、追求自由婚姻的故事。主要回目有《追舟》、《梅亭相会》、《画观音》、《点秋香》、《大闹明伦堂》、《看灯》、《堂楼露真情》、《王老虎抢亲》、《载美回苏》等。



《三笑》在流传过程中，形成王(少泉)、谢(品泉)两派，其传人中蒋宾初、夏荷生、徐云志、刘天韵等各有特色，自成一派，均有影响。此书目经过几代艺人加工，创造了从书目名称到具体情节以“笑”为中心的艺术构思和表现手法人称“长脚笑语”。如以秋香的笑，唐伯虎误认为留情的“误会”；《追舟》中船老大唱“秋无花香”，唐伯虎听后失态的“巧合”；大踱、二刁和唐伯虎愚、智等的“对比”，不仅处处创造了笑的效果，而且突出了唐伯虎的才能和秋香的美貌，塑造了这对不受封建礼教束缚，选择美满婚姻的青年形象。同时，在《大闹明伦堂》等回目中，细致入微而又饶有趣味的描绘了彼时彼地的民风习俗。徐云志在弹唱这部书时，其唱腔突出一个“情”字，以充满江南水乡特色的声腔，对书中人物唐伯虎、秋香、周文宾、王月仙等感情变化作了细腻的描绘，对祝枝山这个老生角色，又用一种“变腔”加以表现刻划，从而使这些人物的音乐形象，更为典型、鲜明、栩栩如生。由此，徐云志的唱腔，被称为〔徐调〕(见图。左徐云志，右王鹰)。京剧、滑稽戏、锡剧、越剧均曾以《三笑姻缘》、《唐伯虎点秋香》、《王老虎抢亲》等名，加以移植、改编。

《三笑》刻本很多，确认为弹词本的主要有嘉庆七年(1802)吟香书房刻本，署吴信天编。据《弹词叙录》，吴信天即吴毓昌。

三朝媳妇把婆怪　扬州清曲曲目，小段。清光绪年间镇江机坊织绸工编唱，作者不详。叙结婚三天的新媳妇，对婆家处处不满，认为一切都不如婚前媒婆所言。针对媳妇的责难，婆婆耐心地逐一进行了解释。曲目通过婆媳家常对话，反映了世俗生活的一个侧面，包含对媒妁之言的批判。全曲分为八段，每段起句都由媳妇起唱，曲调为〔银纽丝〕。第一句以下均是答白，唱少白多，乡土气息浓郁，在镇江城乡广为流传。玩友朱祥荣、严锦华等均擅唱此曲，在听众中享有盛誉。中华人民共和国成立后，由于此曲语言有些粗俗，未经加

工提高，玩友中已很少有人演唱。

大红袍　苏州弹词书目，长篇。又名《玉夔龙》，与《描金凤》合称“龙凤书”。清咸丰、同治年间弹词艺人赵湘舟创演，题材来源无考。叙明嘉靖年间已故兵部尚书邹应龙之子邹彬，往岳父梁栋家借贷，梁拒借，且欲赖婚。豪门之子宿英谋娶邹彬未婚妻未遂，遣仆两次纵火烧邹彬住所，幸边将王汝川及镖客“神弹子”韩林相救，并接邹至韩家居住。韩妻贾氏见邹貌美，调戏邹，遭邹拒绝。贾氏向韩反诬，适为义贼“一枝梅”杜雀桥在梁上窥见作证，韩欲杀妻，为母劝阻。贾氏与兄贾文玉勾结杀人移尸韩家，韩被发配边关。韩在青龙镇因救杜雀桥妹，拳打副将何良之子。何公报私仇，王汝川返边关，大闹公堂救韩。边关元帅欲试韩林武艺，命韩、何比武。何败投敌，引寇入侵，韩平寇杀何立功。（此段书又称《神弹子》，有时独立演出。）宿英再害邹彬于狱中，杜雀桥至南京盗海瑞袍、印，引海瑞至松江理案。海微服私访，于苏州怒碰粮船，查奸除霸，被困白雀寺。杜雀桥破寺救海，海瑞理清邹彬冤案。时安乐巡边王张保谋反，海瑞命韩林赴京援救，韩误入王府而遇贾氏，杀贾获罪。临斩时，海瑞至京，以御赐大红袍覆韩身，救出韩林。韩征叛王，擒张保。（此段书即《大红袍》。主要关子有《辩诬》、《闹公堂》、《怒碰粮船》、《抛头自首》、《破白雀寺》等。）全书可弹唱三个月。

《大红袍》以邹彬、韩林、海瑞三个人物为中心，形成三大段既联系又独立的书情，在清代艺人说此书时，因书中有王汝川赠邹彬“玉夔龙”（佩玉）情节而悬牌《玉夔龙》；民国后均用《大红袍》书名。中华人民共和国成立后，因长篇说部一般缩短至半个月，凡说韩林一段书的，都悬牌《神弹子》。此书目武书比重较大，属“小书大说”风格。至清末民初，更突出海瑞的清官形象，反映市民盼望清官的愿望。书中《怒碰粮船》等情节发生在苏州，有许多苏州生活风貌的描述。赵湘舟在说此书时吸收昆剧角色的程式动作起角色，“官白”用中州韵，形成具有昆剧特色的说书风格。民国年间，艺人又采用京剧角色的程式动作和“京白”，形成“京派”风格，擅说唱此书目并有影响的艺人有赵鹤卿、赵筱卿、张步云、杨斌奎、朱耀祥、杨振雄、杨振言、姚荫梅、张振华等。《大红袍》刊本有光绪十九年（1893）上海书局石印本《增补绣像玉夔龙》。苏州市图书馆藏有刻本《玉夔龙全传》；苏州市戏曲博物馆藏有约五十万字的演出手抄本。

大骂米蛀虫　小热昏曲目，抗日战争期间小热昏艺人周福林（艺名小福林）编唱。共三段：第一段，唱抗日战争爆发后，日本侵略军占领中国大片土地，百姓纷纷逃难；第二段，唱百姓生活痛苦，米行老板哄抬米价，“一日翻几番”，趁机大发横财，民怨沸腾；第三段，唱“米蛀虫”只顾发财，不顾百姓死活，害得平民百姓饿肚皮。

《大骂米蛀虫》用〔青年曲〕（原名〔醒世曲〕）配调，发挥二胡和莲花板作用，插入大段滚板，富有鼓动性。后周福林传徒尤茂盛（艺名筱小福林）及女周仁娣。此曲一直到抗战胜利后，仍在群众中演唱，痛斥物价飞涨反映了群众的心声。

大破小西天　启海评话书目，长篇。1979年启东县评弹团王洪涤编演，为《济公传》之续书。叙南宋孝宗时，江西境内绿林巨盗狄元绍在小西天占山为王，网罗一批鸡鸣狗盗之徒及江湖术士、武林败类，到处烧杀抢劫，残害百姓，并勾结朝中权奸，私通外邦，造成内乱。江南五路总镖头杨明和结义兄弟杨瑞，联合武林中的忠义之士对小西天贼众及朝廷奸臣展开了生死搏斗，最后由济公、官兵以及天下黑白两道群雄，里应外合，大破小西天。全书共二十五回。

《大破小西天》大部分内容由编演者创作。在情节设置上，打破了传统书目"以人串书"的程式，故事比较完整集中，全书只设一个大关子。对人物的描写，力求生活化，其中济公一角，改变了他能呼风唤雨，宣扬因果报应、荒诞迷信的形象，赋予其正直、善良、忠勇的性格。对语言使用，掺以吴语和中州语音，因而在江南演出，也能得到听众的欢迎和好评。

大陪送　(1)徐州渔鼓曲目，中篇。又名《九姐大出嫁》。清光绪二十七年(1901)艺人韩广仁据农村实事创作上演。叙农村姑娘九姐父母双亡，貌美，许与富豪朱振为媳。朱振索要嫁妆，并要有一官吏送嫁。九姐叔父曹二无能为力，逼九姐上吊。适皇帝派刘墉私访能人路过，救下九姐，并认为义女。终由刘墉备办嫁妆，送九姐大出嫁。全篇可唱六小时。

《大陪送》原故事为逼女上吊身亡，属悲剧，喻穷人婚事难办。韩广仁"为穷人争口气"，改编成为讽刺喜剧，后经曹文芝、秦德林、胡绍贞等加工，在"大"字上做文章，重笔渲染嫁妆之多、数量之大、质量之优，送嫁人职位之高、人马之多、气势之大。反映穷人心声，抖穷人威风。并塑造了曹二憨言呆行、充满稚趣的形象，从插科打趣中反映穷人的心酸。在唱腔上发展了〔垛子板〕，创造出纯唱、似说似唱、"干数"三种唱法，句式除三字、五字、七字外，还采用了四字句，深受听众欢迎。韩广仁也因唱此曲目而得了"大陪送"的绰号。

《大陪送》在苏、鲁、皖毗邻地区广为流传。琴书、大鼓书等亦有移植演唱。1985年10月朱帮耀、胡玉莲演唱的《大赔送》由山东齐鲁音像出版社灌成唱片出版、发行。

(2)苏北琴书曲目，中篇，又名《曹州府》。民国初年艺人张正业师承陆成秋加工编唱。叙清乾隆年间，大学士刘墉奉旨南下山东曹州府密查反叛之人。曹州府曹万青之女九姐，自幼许于富户"朱肉头"之子为妻。朱势利贪婪，嫌曹家贫寒，提出要厚礼陪嫁，遭到儿子反对，朱又诬曹为"反贼"，企图毁婚。刘墉理清案情，备重礼送九姐出嫁。全书可演四五场，情节为双线结构：一条线以刘墉访案为线索，一条线以"朱肉头"诬良为"贼"为线索，着重刻画刘墉的正义感与人情味。琴书进入都市后，张正业演唱时，在江淮语系基础上，按书中人物的籍贯，糅进了多种方言。传人孙芝美、荣凤楼又在该曲目的唱腔上作了变革，加强对人物性格的刻画，丰富了琴书的表演艺术。

万年青　扬州评话书目，长篇。又名《乾隆皇帝下江南》。据长篇小说《圣朝鼎盛万年青》改编，清末民初李国贤始说。内容以乾隆七次下江南，国宝"万年青"的得失为线索，述皇帝微服出行，武林剑侠争斗故事。据孔宪庭传本，主要回目乾隆一下江南有《瑞龙镇收

周日青》、《方世玉打擂》、《梅花桩比武》等；二下江南有《甘凤池救驾》、《大闹日新当典》等；三下江南有《燕子飞龙舟盗御杯》、《黄九龄智捉双雄》、《乾隆中毒箭》、《三请杨香武》等；四下江南有《大闹上官桥》、《出斩扬州府》、《西湖除恶霸》、《三打少林寺》等；五下江南有《金山除水怪》、《暗刺张志成》、《知县斩知府》、《一龙降五虎》等；六下江南有《攻打大罗山》、《捉拿王半仙》、《出斩淮安府》等；七下江南有《宝华山乾隆遇刺》、《火烧剑义楼》等。全书可说百场以上。

李国贤说《万年青》以内容“新”、“奇”吸引听众。在他之后，分成张凤臣、杨啸臣两个系统，张、杨均是李国贤之徒，但对书词却各有增删，所说回目不相同。张凤臣以国宝“万年青”的得失，编了“贡宝”、“识宝”、“盗宝”、“访宝”、“索宝”、“骗宝”、“献宝”、“劫宝”、“得宝”等一系列关子，悬念不断，跌宕多趣。又搬用《江湖奇侠传》的情节，改头换面，扩充回目。杨啸臣则将北方评书艺人张杰鑫的《三侠剑》故事情节搬进了《万年青》。另外说《八窍珠》的孔宪庭也说此书，至二十世纪八十年代尚有传人邓少南在演出。

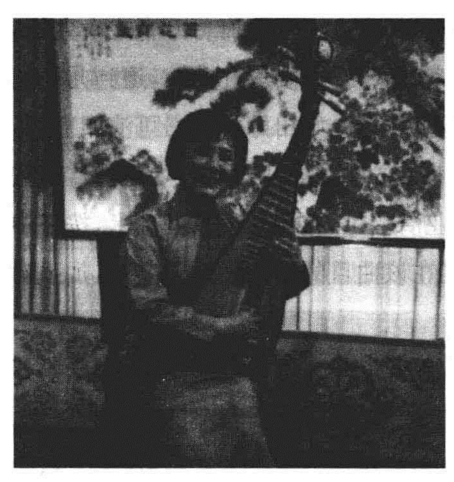
扬州市文化局存有孔宪庭弟子林芝庭的口述记录稿，其中《乾隆大闹上官桥》经张仲整理，收入中国曲艺出版社 1981 年出版的《扬州说书选(传统作品)》。

万花楼　徐州渔鼓曲目，长篇。又名《狄青征西》，抗日战争期间艺人朱元才据清西湖居士《万花楼演义》自编唱词而成。分狄青苦难、逢亲、挫敌；包公铁面无私巧断案；杨家将英勇为国流血边疆三个部分。共六十八回，可唱一个多月。

朱元才表演擅长抒情，唱儿女情长、风土人情和生活小事独具韵味。在《万花楼》这部反映帝王将相、两国争战的大架子书目中，唱出了《认亲》、《招亲》、《遇母》、《辞母》等别具风格的抒情段子。朱元才之后，李明华、冯朝海等亦擅演此曲目，并自立门派。

《万花楼》在徐州周围的鲁西、皖东北一带广为流传，琴书、大鼓等曲种的一些艺人也曾改编移植传唱。

小小雨花石　苏州弹词开篇。江苏省曲艺团郁小庭作词谱曲，1982 年杨乃珍首唱(见图)，郁小庭、徐祖林、汤敏伴奏。唱词以第一人称手法，通过赞美雨花石的纯净、美丽、坚贞，表达主人公为振兴中华，甘当铺路石的高尚情操。全篇三十六句。



《小小雨花石》以“俞调”为基础，吸收了苏剧和歌曲的音乐因素，在唱腔和过门上都作了丰富和发展。1982 年 3 月，杨乃珍参加文化部在苏州举行的全国曲艺优秀节目(南方片)观摩会演，获作词、编曲、演唱一等奖。大会评论组认为，词曲“犹如苏州园林一样精致优美”。会演期间，中央人民广播电台

和中央电视台分别作了录音和录像。同年,上海唱片厂灌制成唱片发行。

小北宋　工鼓锣书目,长篇。始演者不详。叙杨继业碰碑殉难后,杨六郎镇守三关与辽兵争战故事。有《老令公殉国》、《昊天塔亮尸》、《六郎下北国》、《白虎入天牢》、《乔装下幽州》、《杨八姐打店》、《萧银宗选婿》、《小教场比武》、《杨七郎显圣》、《腿打梅花桩》、《兵困五孔山》、《佘太君挂帅》、《血战五孔山》等六十余个回目。每场说唱约三小时,约可演唱三十场。

《小北宋》为《金枪大北宋》下部,故事情节复杂惊险,"书关子"扣得紧,艺人演唱时着重表现杨家将前仆后继的忠勇爱国精神,为工鼓锣曲种代表书目之一。

小红娘　盐阜宫曲曲目,小段。作者不详。滨海县宫曲艺人沈宝铭传唱。叙红娘斥责张生衣锦还乡后,有恩不报,把红娘"挂在高枝上"的幽怨情怀。共二十三句。

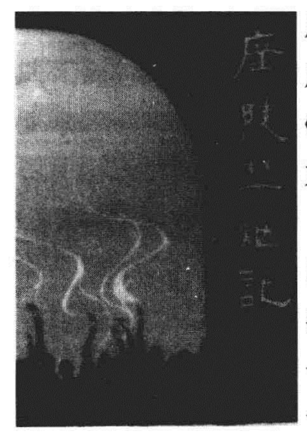
《小红娘》以〔鹂调〕演唱,曲词明白如话,表达了红娘的愤慨情绪和正直的个性特点,语言风趣。1958 年和 1959 年,滨海超美人民公社文艺演出队樊克芳在滨海及盐城演唱,均获听众好评。

小南宋　工鼓锣书目,长篇。由历代艺人相继口撰成书,始演者不详。叙奸臣潘洪勾结南唐造反,皇上传旨设擂台选帅征南。潘洪暗中命子潘豹趁选帅之机攫取兵权。杨七郎打擂,劈死潘豹,被打入天牢。七郎父杨继业带罪南征,被困于三关。二郎回京搬兵,被潘洪诓入太师府毒死。朝廷元老三查太师府,弄清案情,天牢提出杨七郎,令其挂二路元帅印,援救三关,征服了南唐。全书可演唱二十余场。

《小南宋》为《金枪大北宋》上部,经历代艺人加工丰富,改变了征战书目以单纯的武打和荒诞不经的情节吸引听众的套路,从书情出发设计了《杨七郎天牢蒙冤》、《杨继业含冤出征》、《杨延广搬兵遇难》、《众元老三查冤情》等情节,从刻画人物性格入手,使听众动情。艺人徐立业在演唱潘洪用"转香壶"毒死冒死回京搬兵的杨二郎这一情节时,着重揭示潘洪的内心活动和险恶手段,激起听众对奸臣的痛恨和对忠良的同情。此书目在连云港市及淮阴市沭阳县一带广为流传。

广陵禁烟记　扬州评话书目,长篇。1982 年扬州市文化局创作组李真创作。1985 年 12 月扬州市曲艺团评话演员杨明坤始演选段(见右图)。内容为:抗日战争前,新任江都县长麻震江推行蒋介石"新生活运动",在扬州禁烟。家住扬州的国民党中央委员汪伯龄假意支持,借麻震江之手除掉上海青帮贩毒集团在当地的代理人班兴,进而迫使麻震江就范,独霸扬州贩毒市场。书中穿插了扬州中学师生孙志文等在中国共产党领导下发动各界群众开





展声势浩大的要求抗日救国、反对贪官污吏借禁烟营私舞弊的示威斗争。全书十八回，约二十四万字。主要关子有《捉鬼求鬼》、《常济传行阴》、《计捉班头》、《焚毒杀烟贩》、《串供结盟》、《夜审刁妇》、《金龟吞钩》、《夫人指津》等。

《广陵禁烟记》对麻震江这个初出茅庐的年轻县长从崇信三民主义、立志建树政绩、厉行禁烟到被国民党中央委员汪伯龄玩弄于股掌之上，最后拜倒在这个贩毒头子脚下的变化过程，和这一过程中的矛盾斗争作了精心的描绘；还具体展现了二十世纪三十年代扬州的风土人情。1984 年 2 月，作品被中国曲艺出版社出版(见左图)，出版前，《曲艺》杂志曾连载过其中部分章节。1985 年 7 月，获江苏省文化厅、中国曲艺家协会江苏分会“长篇创作奖”。

义气图　苏北大鼓书目，长篇。民国年间艺人王继云使之定型，并成为自己的代表性书目。作品叙明嘉靖年间，江西灾荒，太平王柳凯领旨到江西赈灾，住老秀才洪招家中。国家粮钱不够，洪招将自己库存拿出发放。在这期间，柳凯之子柳三保与洪招之女洪兰英定下婚约。后柳凯回京交旨。洪家因济贫破落。洪老秀才带女儿兰英进京与柳家联姻。刚进南门，遇三国舅陆文豹，陆抢走洪兰英；柳三保为救兰英，打死陆文豹。国丈陆本奏知天子，嘉靖帝听信奸言，降旨抄斩柳全家。柳三保历经磨难逃到云南终泽山，偶得女娲的“义气图”和子母剑。遵照“义气图”所指，招兵收将，自立为忠孝王，欲为全家报仇。陆本为斩草除根，派兵两打终泽山均未能得逞。后皇城变乱，太子宣林出逃云南，被救上终泽山。柳三保率众将，保太子进兵皇城，除奸报仇。全书可唱五十场。

《义气图》内容由众多艺人从众书目中的某些情节衍化连缀而成。内容虽俗套，但唱词谨严。王继云演唱金戈铁马激战场面时，模仿战马嘶鸣，配以鼓和简板烘托，十分逼真。其子王献玉、弟子王华刚、谭林三均得真传，并在此基础上有所发展。此书目在工鼓锣中亦有艺人演唱。

义民册　南京白局曲目，小段。据南京民间传说编唱，作者无考。中华人民共和国成立后，夏冰流进行了加工整理。叙清廷得知白莲教准备在南京起义的消息，万分惊恐，进行疯狂搜捕，于鸡鸣寺内查获十万义军名册。江宁府师爷命书吏秦积安连夜赶抄名册，以便在三日之内分发各路兵马搜杀。秦积安将名册带至家中，发现亲朋乡邻俱列册中，矛盾交集，乃打发已有身孕的妻子远遁后，举火自焚，救了十万义军。因积了“阴功”，秦妻产下一子，成人后得中状元，知乃父遭遇，永不为官。这也是南京秦状元巷的由来。

《义民册》情节生动、曲折，有较强的艺术感染力，为南京工人白局曲剧团常演曲目。有油印本留存。

义妖传　苏中道情曲目，长篇。分上下两部，上部名《白蛇传》，亦称《白蛇前传》；下部名《青蛇传》，亦称《白蛇后传》。清末东台道情艺人洪小平据陈遇乾同名曲本编演。《前

传》(《白蛇传》)分四十三个回目:《仙踪》、《游湖》、《说亲》、《盗银》、《犯案》、《发配》、《逼丐》、《保释》、《重逢》、《夜归》、《辞工》、《开店》、《散瘟》、《赠簿》、《斗法》、《端阳》、《现形》、《盗草》、《救夫》、《青怨》、《青误》、《聘仙》、《降妖》、《归杭》、《赛宝》、《堂审》、《迷途》、《痴迹》、《惊魂》、《议状》、《巧换》、《化缘》、《上山》、《水漫》、《断桥》、《姑留》、《逢劫》、《降蜈》、《指腹》、《产子》、《成衣》、《飞钵》、《镇塔》。可演八十小时。《后传》(《青蛇传》)内容多为艺人自编,承接《前传·镇塔》,写白娘子被法海镇于雷峰塔中,小青亦为所擒,收入金瓶,置于镇江一枯井中。许仙在家抚孤,在儿子梦蛟抓周之日,哭塔出走。后朝拜十大名山,得高人相助,从镇江枯井的金瓶中救出小青,收之为妾,两人共同求得玉帝玉旨、如来法旨、皇帝圣旨,随同梦蛟往西湖开塔救出白娘子。时山中有白狐、青蛙,受法海指拨,假冒白娘子、小青缠绕许仙,并作怪造反。已中状元封王的许梦蛟奉旨降妖,在母亲、小青帮助下,除去白狐、青蛙,制服法海,将其打入螃蟹腹中,永不出世。最后在皇宫的庆功宴上,白娘子剪纸使变为白鹤,与许仙、小青跨鹤腾云,飞升仙界。全篇共二十一回:《剪发》、《哭塔》、《收青》、《见父》、《祭塔》、《脱胎》、《狐变》、《迷许》、《驱妖》、《封王》、《产子》、《归国》、《得信》、《征妖》、《下狱》、《订婚》、《请母》、《照镜》、《降魔》、《赐爵》、《升天》。共可演唱六十小时。

《义妖传》在苏北广为流传,洪小平藉此唱红,并首开道情进入书场演出之先例。传至淮安俞海平,俞对书目内容有所丰富,特别在《后传》中,大量吸收了民间传说,增加了白狐、青蛙三次作乱的情节,更富神话色彩。对穿插的韵文唱段,加以规范,加强了文学性。他的演唱吐字清晰,嗓音宏亮圆润,节奏平稳,行腔悠扬富有韵味,以渔鼓击节,在淮安久演不衰。

中华人民共和国成立后,淮安县文化干部阮守天曾据俞海平部分说唱录音,记录整理了八十万字的文字稿。

飞跎传　又名《飞跎子书》、《扬州话》。扬州评话书目,长篇。清雍正、乾隆年间扬州评话艺人邹必显创作演出。其原作未有流传。据后人改写的刻本,内容为:主人公石信,号不透,绰号"跎子",因修炼得道,背生双翅,故又叫"飞跎子"。"飞跎子"投奔哈里胡涂元帅麾下,因打胜仗有功,终被腊君海外天子封为"威镇中原名扬海外百巧千灵一呼百应掌管天下穷文富武火色大将军"。全书共三十三回。

"飞跎传"以荒诞不经而又滑稽的故事情节,讽喻当时社会世俗。所谓"跎子",乾隆时扬州焦循《易余籥录》称:"凡人以虚语欺人者,谓之跳驼(跎)子;其巧甚虚甚者,则为飞驼(跎)"。邹必显以当时社会实有的"飞跎"类人物为原型塑造主人公,用扬州土话说扬州人熟悉的社会生活。他说演技艺高超,常使"举座绝倒",成为"独步一时"的名家之一。清末惺庵居士在其《望江南百调》中描述《飞跎传》的演出盛况说:"扬州好,书场破愁魔,说到《飞跎》回味美"。今流传的《飞跎全传》四卷三十二回,为趣斋主人于嘉庆二十二年(1817)刊刻,有人认为是后人回忆邹必显所说内容的记录稿。

乡里亲家母　扬州清曲曲目。又名《乡城亲家》、《探亲相骂》、《乡城会》等，编创者不详。据清李斗《扬州画舫录》记载，清雍正、乾隆年间在扬州已流行。清颜自德选辑的《霓裳续谱》等俗曲集中收有同名作品。现时流传的曲词，为光绪年间魏绍章据花鼓戏《探亲相骂》改编，个别唱词及情节有改动。内容叙一农妇进城探亲，听亲家母诉说自己的女儿好吃懒做，心中不快，遂与亲家母争吵，后经亲家公劝解，双方言归于好。可演唱二十五分钟。

《乡里亲家母》为"对口曲"，所用曲牌有〔双蝴蝶〕、〔数板〕、〔梳妆台〕、〔剪靛花〕、〔探亲调〕、〔补缸〕、〔侉侉调〕、〔滚板〕等。唱腔简单纯朴，唱词通俗易懂、生动自然，将清初城乡间经济条件、生活方式、道德观念等方面的差异淋漓尽致地表现出来，充满浓郁的生活气息。为广大清曲听众所喜欢，历代清曲艺人亦多擅唱。此曲目曾为扬剧及云南灯剧等地方戏曲改编上演。

王十朋　苏州弹词书目，长篇。1953年潘伯英等改编，苏州市评弹团庞学卿、汪菊韵、汪逸韵首演。叙秀才王十朋父亡家贫，母子相依为命，同邑老儒钱流行爱十朋品学，将女玉莲许配，十朋以荆钗(木钗)为聘。当地纨绔子弟孙汝权亦遣媒说亲，以重金及金钗为聘。玉莲舍金钗而取荆钗，嫁十朋。十朋中状元参相时，奸相万俟卨要他入赘为婿，遭拒绝后，恼羞成怒，指使幕僚及孙汝权仿王笔迹，将十朋家书改作休书。玉莲见信后痛不欲生，投江自尽，幸被赴广东潮州任知府的钱载和救起，恩结父女，随赴潮州。王老太怒子休妻绝情，进京寻子问罪。母子相见，始知真情。奸相又二次遣人逼亲，十朋严词顶撞，被降调潮阳知县，离京赴任，却意外与玉莲破镜重圆。全书十六回。

《王十朋》情节紧凑，书路清晰，唱词顺口悦耳。1954年后，无锡市评弹团尤惠秋、朱雪吟在长期演出实践中不断琢磨，蓄意创新，在唱腔与伴奏上都有所发展，并结合内容唱出了鲜明、生动的音乐形象(见图)。其中《参相》、《见娘》、《撕报单》、《婆媳相逢》等折子与唱段均受广大听众赞赏。在唱《撕报单》时，尤惠秋运用他所创造的韵味醇厚、委婉动听的"尤调"唱腔，将叠句一气呵成，咬字铿锵有力，富有激情，唱出了人物心境，表达了爱憎分明的感情。1980年赴香港演出时，尤惠秋、朱雪吟此演唱倾倒了众多书迷，并由香港艺声唱片公司录制盒式录音带发行。



王天保下苏州　徐州琴书曲目，中篇。又名《双贤记》，题材来源不详。清末徐州育婴堂学员孙玉清、曹承平、滕维善、罗振龙、王立刚等传唱。内容为：王天保与李海棠新婚之夜发生误会，王天保赌气出走，辗转到苏州，被苏州知府刘昌吉招为女婿。十二年后春游

时，王见众多男女上坟祭奠，顿生思母念家之心。博得其妻刘玉秋同情，备五船粮物，转回茂州。李海棠在家孝顺公婆，并开一客店，向南来北往客商打听王天保下落。王扮商人住店，再三试探，得识海棠人品，误会消除，夫妻相认。此曲目原为三百二十句的段子，由孙玉清等丰富扩展到能唱三四小时的一场。后由杨士嘉、张栋宝发展到能唱三四场达十二小时以上。同时，杨、张根据听众意见和要求，又续了二下苏州、三下苏州的情节。"二下"是王天保去看刘氏妻及儿子；"三下"是搬刘氏母子回茂州。全书有《洞房》、《下苏州》、《游春》、《辞楼》、《盼夫》、《闹店》、《二下苏州》、《三下苏州》八个回目，约八千四百句。

曲目以唱为主，略加说白。在唱腔上，讲究人物心理描写和情感交流，属反映家庭生活的"针线匾词"。经几代艺人丰富发展，出现了《洞房》、《闹店》、《盼夫》、《辞楼》等很有影响的名篇传唱。早期孙玉清和徒弟李声祥、李登祥、刘教亮创建了"孙派"，其女腔唱得有声有色。张宜琴庄重典雅，婉转动情，树立了独具风采的"张派"唱腔。中期王绍聘唱腔婉转柔美，抒情味浓，称"王派"。传人有师侄女朱邦侠等。朱邦侠在徐州地区艺校又教了胡景侠、魏云彩等一批学员。崔文保嗓音明亮、吐词清晰，善唱哀怜调。杨士喜嗓音圆厚，风格粗犷、泼辣，爱丢"包袱"。崔文保夫妻搭档，可正唱、反唱(男唱女腔，女唱男调)，形成了"崔派"、"杨派"。其女崔金兰嗓音高亮，花腔多，也唱出了自己的风格。而张栋宝又以土调土腔唱得生动活泼为特点。1985 年 6 月和 10 月，北京音像出版社、山东齐鲁音像出版社，先后为张栋宝的《王天保下苏州》灌制唱片。上海音像出版社为孙成才、朱邦侠夫妇的《王天保下苏州·洞房》灌制唱片。崔金兰、丁兰英等还多次在电台录音广播。

王　杰　苏北琴书曲目，小段。1965 年南京市曲艺团据王杰事迹集体创作，孙素贞、于如启、邓翔元等首演。叙 1965 年 7 月 14 日，中国人民解放军某部班长王杰，在江苏省邳县张楼公社辅导民兵作业，当炸药将发生爆炸的刹那，王杰毅然扑向炸药包，舍己救人。此曲目从唱词创作到表演和音乐设计都作了新的尝试。突破了苏北琴书的坐唱或一拉一唱的格局，分领唱、主唱、伴唱、合唱、朗诵，在音乐上加强了伴奏、间奏，唱腔上除〔凤阳歌〕、〔四句牌子〕外，又设计了〔上河调〕等。

1965 年 9 月该曲目始演后，南京市文化局组织演唱小组在全市各机关、团体、部队、院校巡回演出。每次演毕，观众都报以热烈掌声，江苏省和南京市广播电台曾多次转播演出实况。1966 年初，共青团南京市委对曲目演唱组给予通报表彰。

王若飞在狱中　苏州评话书目，长篇。常州市评弹团许玉泉于 1960 年 10 月据杨植林同名传记编演。叙民国二十年(1931)中共西北工委特派员王若飞组织和领导内蒙古地区的革命斗争，在包头遭叛徒出卖，不幸被捕。包头警署对王严加审讯，设假枪毙骗局，企图威逼王投降。后又将王转押山西陆军模范监狱。绥远省代理主席傅作义曾七次探监劝说无效，将王投入死牢。王若飞在狱中不畏强暴，领导难友开展绝食斗争，终于胜利出狱。全书十三回，主要回目有《车站接线》、《包头审讯》、《叛徒出卖》、《刑场骗局》、《七次劝降》、

《甥舅监会》等。可连续说演二十六个小时。

《王若飞在狱中》原为传记文学，许玉泉改编时据评话特点，着力组织关子，重新安排书路，增加了许多适合表演、刻画人物性格的细节和内心描写，演出后，受到普遍赞誉。

王道士拿妖　扬州清曲曲目。作者不详，清嘉庆年间即有人传唱。叙周小官家中闹狐，请青石山王道士捉妖，并允捉到妖后，以一袭道袍为酬。自称能捉怪降妖的王道士原想凭他多年的经验再次骗取钱财，结果却被妖怪吓得魂飞魄散、狼狈不堪。中华人民共和国成立后，为破除迷信，艺人曾对部分唱词作过修改，将妖怪改成猫或狐狸，王道士虚惊一场，暴露了其弄虚作假的本质。可演唱二十五分钟。

《王道士拿妖》为"阔"口曲目，由〔双蝴蝶〕、〔数板〕、〔满江红〕、〔南无调〕、〔补缸〕等二十九支曲牌组成。曲牌的选择与次序的安排紧扣曲目内容。调式的转变复杂纷繁，〔南无调〕的运用，由基调突然急转直下，又一连快速转换四支曲牌，突出表现王道士落荒而逃，紧张而急迫地招神求援的情态。此外，曲牌〔双蝴蝶〕不仅用于曲首，且再现于结尾，这种以〔双蝴蝶〕首尾呼应的排调手法，为清曲套曲中仅见。此曲为清曲中演唱难度较大、流传较广的曲目之一，艺人中有"不把《拿妖》拿下来，就算不上真正有资格唱阔口的艺人"之说。早期演唱此曲出色的有陆德明，后来则有周锡侯、陈淦卿、尤庆乐等人。扬州市文化局艺术研究室保存有 1962 年陈淦卿演唱的录音及同步曲谱。

王瞎子算命　扬州清曲曲目，小段。清末镇江瞽目玩友王永富在前人《算命》的基础上整理加工而成。叙待字闺中的曾姑娘，趁母亲外出之机，请瞎子回家算命。瞎子从她吞吞吐吐、含羞带娇、欲言又止的语音中听出蹊跷，利用小姑娘急于探知自己的婚姻命运，又羞于直言相问的心理，与之调笑、逗趣，引古谈今，炫耀自己。后又作弄曾姑娘，将她的命算得很坏，惹得她焦急、忧虑、伤心。瞎子离去，母亲回家，得知算命之事，责怪了女儿，又安抚一番。

《算命》原为一般曲目，改编后形成一个完整故事，增加了许多调侃、讽刺和与算命职业有关的内容。全篇曾姑娘唱多白少，瞎子唱少白多，曾母全是科白。曲牌采用〔剪靛花〕、〔算命调〕。幽默通俗的语言生动风趣，琅琅上口，充满浓郁的生活气息。曲目很快风靡镇江，玩友纷纷拜王永富为师，冠其绰号在书名前，成为《王瞎子算命》，不久此曲目便传到扬州。中华人民共和国成立后，王永富的徒弟陈立祥又作了改编，摒弃了一些不太健康的内容，把它搬上了扬剧舞台，成为扬剧的保留剧目之一。

开东坝　高淳送春曲目，小段。根据清道光年间发生在高淳的历史事件编唱。作者及始演者不详。叙清道光二十八年(1848)高淳县圩区遭受特大洪水，由于东坝(广通镇)筑有石堤，洪水被阻，使县内及安徽部分地区成为一片泽国，无数灾民扶老携幼，背井离乡。因石坝乃朝廷所筑，无人敢动。当地人刘维州(也有称刘维九)挺身而出，和七乡父老相议，决定开坝泄洪，解救高淳百姓。五月，千船进发，直抵东坝，与官府斗争。最后，刘维州以触

犯朝廷之罪被捕入狱，囚禁水牢。全篇一百四十四句。

唱词为七字句，以十二月花名作起兴，描写了当时灾民的惨状和群众激于义愤急切要求开坝的情绪，并在叙述事件的同时，注意对人物的刻画。演唱此曲目的艺人颇多，较有影响的有东坝乡的孔祥和及下坝乡的魏建春等。魏建春是高淳二十世纪三十年代有名的送春老艺人，虽年逾八旬，牙齿均已脱落，唱来依然字字清晰，句句入耳。他还擅于表演，生动风趣，人称“开心果”。

《开东坝》在高淳有几种不同的唱本，东坝乡的本子在结尾部分增添了新词，歌颂1958年开坝的盛况和对未来美好生活的憧憬。凤山乡的唱本则加进了苏州的财东们拿出大量钱财救济灾民的内容。几种唱本均收藏在高淳县文化馆资料室。

无名牌手表　苏北琴书曲目，中篇。1980年刘连勋据同名新民间故事编演。内容叙女扒手曹玉琴窃得一块手表，不想是林彪反党集团一头目秘密联络的通讯工具。曹玉琴丈夫劝妻到公安机关自首报案。反党集团头目因失表恐泄机密，多方派人追表，飞车杀人，企图灭口。公安人员为了探索表中奥秘，深入魔窟。获悉绝密内情后，急向上级报告，终于侦破此案。分十二回：《女扒手跟踪窃手表，侠义男解囊助孤伶》；《休假日夫妻逛公园，为报恩玉琴再窃表》；《小夫妻深夜报案，老公安通宵查表》；《陶效忠失表受处分，众头目飞车图杀人》；《丁公安巧施钓鱼计，马玉琴化妆探线索》；《承夫志宋兰进京，得内情批查要案》；《西郊宾馆布疑阵，旅途设计甩尾巴》；《乘飞机跟踪公安员，施阴谋丁健遭绑架》；《入魔窟随机应变，看电视惊悉阴谋》；《进密室英雄遭险，巧跳车玉琴脱身》；《丁公安魔窟探生路，陶效忠泄密吐实情》；《出险境南京报警，戈壁滩折戟沉沙》。

《无名牌手表》情节曲折惊险，又穿插爱情纠葛，演出后，听众反响热烈。作品1981年7月发表于《涟水文艺》。工鼓锣曾移植演唱。

无底洞　徐州大鼓书目，长篇。民国十五年(1926)邳县大鼓艺人曹光举创演。叙宋仁宗之女赵云萍被蚯蚓妖道劫至无底洞欲成婚。忠良之后吴香保下山揭皇榜，在寻皇姑、救皇姑、争皇姑过程中屡遭大难，终于绝处逢生，驱走妖道，救出皇姑。后两辽狼主利用妖道兵伐大宋，索要皇姑和大宋半壁江山。吴香保挂帅出征，斩将破关，得胜还朝，与皇姑完婚。全书分十九章，共一百二十六回。

《无底洞》在初创演时，仅七回，自“皇姑失踪”始，至“香保困洞”止。后曹光举边演边续，发展至七章四十九回，并传子曹德山、师兄李恒春，及上海弟子梁邦州，宿迁、睢宁、邳县、铜山、安徽灵璧等县弟子十多人。众弟子纷纷续编，并互相传唱、互相交流、取长补短，续出后书七十七回，成为徐州大鼓代表书目之一。其所续内容，集中在人妖、人神、妖神之间的各种关系上，使神而不神，妖而不妖；在传奇中寓现实，于虚幻中见真情。苏北、鲁南听众评价其“无底洞，洞无底，身边事，凑一起，编神话，表俗俚。”已被百余艺人传唱，并唱出了一批名家。其中梁邦州坐唱上海，成为上海市四大名鼓之一；邳县沈继宗专唱其中的《玻

璃庙》选回，人称“唱响鲁南半边天”。

云台中汉　(1)徐州大鼓书目，长篇。民国年间大鼓艺人郑良怀据同名鼓词编唱。叙汉光武帝晚年，与姚期等二十八名宿将议定姚期之子姚通为保幼主之兵马大元帅。贵妃之父郭太师不服。姚通上任之日，故意挡道，被姚通失手劈死。中秋之夜，郭妃宴请姚通，诬姚调戏，逼姚通去河北为定州王；后又灌醉光武帝，假传圣旨斩了姚期。姚期一死，其余宿将有的笑死，有的哭死，有的自杀，无一幸存。光武得知，斩了郭妃，自己也惊怕而死。此时边邦犯境，兵困皇城。冯顺被派突围搬姚通。冯被俘，与边邦元帅之女曹玉珍婚配。冯顺至定州搬来姚通，解京城之围。姚通解围后，保幼主葬光武帝及二十八宿将于云台，并领兵南征。时边邦元帅送女与冯顺完婚，双方议和停战。主要回目有《传位太子》、《比武结冤》、《逼走姚通》、《宿将归位》、《皇城被困》、《河北搬兵》、《大战黄河滩》等，全书可演唱十五场。全书以姚通为主线，铺排宏大，涉及人物众多，多用浓墨重彩描绘战争场面。郑良怀粗喉大嗓，表演时站唱，动作大，能把各种人物表演得淋漓尽致，在苏鲁豫皖边界很有影响。

(2)工鼓锣曲目，长篇。清末即有艺人传唱。叙汉光武立国后，大兴土木，建造安乐宫，带领二十八家功臣，朝夕行乐。在比武选定兵马大元帅中，姚期次子姚通，比武夺魁，封为皇儿。跨马游街时，失手打死西宫国丈郭容坚，被发配充军。郭氏兄弟为报父仇，勾结龙华国，进犯中原。姚通奉诏回京平叛，西宫郭妃以和解为名，宴请姚通，诬姚通酒后强奸王妃。姚通震怒，率二十八家功臣后代反出京都。龙华国趁机大举进犯，兵困东都洛阳。二十八家老臣战死，光武帝刘秀亦惊吓而死。幼主继位后，用二十八家老臣血书感动姚通。姚才发兵解东都之危，继而挥兵南下，平定龙华国。全书共三十回。

全书围绕“立国易、治国难”构思，杜撰了许多故事，情节紧凑，场面庞大，战将众多，阵法玄妙。后半部经徐立业、杨汝洪等艺人不断加工，增加了“得道多助、失道寡助”和“边庭议和、约法三章”等章节。为工鼓锣曲种代表书目之一，一直在苏北各地传唱。

五老村　相声曲目。1962年吴伟申据南京市五老村居民委员会先进事迹编写。南京市曲艺团马宝璐、任文利首演。叙五老村原是条臭水沟，中华人民共和国成立后，这个地区的居民经过十年的不懈努力，对周围环境作了三次彻底改造，从而将“苦恼村”改变成鸟语花香、环境优美的“欢乐村”，成为全国闻名的卫生模范单位。以相声手法反映当地实事，歌颂社会变迁，是《五老村》的一大特色。听众感到真实、亲切，成为常演曲目。1964年发表于南京市卫生教育馆主办的《卫生文艺》第三期。

五虎平西　苏州文书书目，长篇。民国年间文书艺人王宝庆据同名苏州评话书目编唱。叙北宋名将狄青等“五虎”征战、忠奸斗争及狄青的婚恋等事。有《大闹万花楼》、《刀劈王天禄》、《大破黑狼山》、《误走鄯善国》、《洞房刺狄》、《庞妃矫旨》、《包公审案》、《包公三下陈州》、《大破庞庄》等大“关子”。能说唱一至三个月。

《五虎平西》是“征战书”与“公案书”相结合的文书书目，故事曲折，大关子环环相扣，唱词通俗浅显，曲调节奏平缓，旋律舒展。王宝庆表演时采用了说、噱、弹、唱等多种表演手段。民国三十七年(1948)王宝庆去世后，此书目即失传。

五虎征南　徐州大鼓书目，长篇。民国年间邳县大鼓艺人冯玉坤据《五虎平南后传》编演。后曹德山再次修改。叙狄青挂帅，征讨南蛮王侬智高故事，分四章。第一章叙宋嘉祐四年(1059)南蛮王侬智高起兵反叛，包龙图保奏狄青领兵南征，蒙云关守将段洪之女段红玉以仙术困狄青十万人马于黑风岭。狄青部属刘庆、张忠回朝搬兵，襄阳总兵孙振与狄青有隙，灌醉二人，并以密信告知岳父冯拯，诬狄青投敌，妄图加害。第二章叙宋将杨六郎之妻王怀女领杨文广、狄龙、狄虎等兴兵救援；段红玉在阵前逼狄龙许婚不成，遂生擒狄龙。第三章叙红玉欲说服父亲投归大宋，段洪不允，红玉至芦台关投师妹王兰英。第四章叙侬智高派国师达摩伤害宋军，段红玉、王怀女去飞云洞求药解毒，几路大军汇合灭达摩，攻下昆仑关，侬智高被歼，叛臣冯拯、孙振等被斩首。全书可唱二十三场。

《五虎征南》以故事曲折、悬念丛生为特点。冯玉坤加进了狄龙与段红玉、狄虎与王兰英在战场上的恋爱情节。曹德山在此基础上又增添了狄虎杀死段洪，段红玉为父报仇的细节。全书既有扣人心弦的打斗场面，又有引人入胜的情爱描绘。冯玉坤讲述狄龙与段红玉洞房花烛夜加唱的民间“送房歌”更是喜人动听。此书目由李保全、沈继宗、芦继文、苑西德等传承，在南京、滁州、淮北、宿迁、海州等地广为传唱，并传唱至临近的山东一些地方。

五梅七枪反唐传　苏北大鼓书目，长篇。民国初年大鼓艺人苏俊生据民间传说加工编唱。叙唐代开国功臣之后卢素梅、马玉梅、郭金梅、岳银梅、鲁长梅等“五梅”手持七条枪，为除奸大闹长安，反出京都，后接受招安，兵伐西凉的故事。全篇分八集：砸花轿、开封抛彩、爱华山劫囚车、大闹太原府、潼关打擂、岳阳山会兵、炮炸午门、兵征西凉。共六十四回。

《五梅七枪反唐传》以罗湘豹长安祭祖、马玉梅追夫为主线，情节安排巧妙，设几次相会，见面即散，不得团聚的悬念，艺人称“飞来的扣子”或“迷魂掌”，以此吸引听众。在结构上，“五台”、“三架”俱全。“五台”即彩台(抛彩球)、跳台(擂台)、殿台(金殿辩理)、堂台(厅堂)、绣台(亦称楼台，即男女私情)。“三架”即刀枪架(马上武打)、瓦屋架(亦称瓦屋檐，武侠短打)、针线架(亦称针线匾，即家庭伦理、男女私情等)。唱词平整、优美，平仄分明，词格多为三三四的“正十字”结构。经几代艺人相传，在演唱中不断丰富和发展，锤炼出《玉梅追夫》、《红颜新郎》等十多个优美唱段。艺人刘宝山在演唱《玉梅追夫》时，听者无不下泪；而所唱《红颜新郎》，则往往使听众捧腹大笑。

《五梅七枪反唐传》为苏北大鼓“沙门”中看家书目，不外传他门。中华人民共和国成立后，改变了旧的行帮习俗，被广大苏北大鼓艺人传唱，琴书艺人也移植上演。1985 年，由宿迁艺人刘汉飞演唱的《五梅反唐》一、二集由黄山音像出版社灌成盒式磁带发行。

太平天国　扬州评话书目，长篇。民国三十年(1941)前后，艺人费骏良据清黄小配小说《洪秀全演义》第四回《闹教堂巧遇胡以晃》至第二十四回《洪秀全定鼎金陵城》内容及

有关史料、轶闻编演。叙清咸丰年间洪秀全金田村起义故事。分《聚英村祝寿》、《金田起义》、《三败曾国藩》、《武昌大战》、《攻克金陵》等三十回，可说演四十场。对原作有较多的增删，说表也突破了传统评话的程式，用了较多有时代色彩和生活化的语言；交战描写除短打、刀马外，还有枪战；对清代官场礼仪，起义军的宗教活动也都有生动而风趣的叙述。听众认为此书比一般传统书目独特和有趣。

少女怀情　盐城大唱曲目。作者与始演者无考。叙写少女的情思，从钟情、相思、等待写起，至幻想中的意中人到来为止，共四十四句。为盐城大唱的代表性曲目，唱词不多，但比兴丰富、细腻地描绘了少女初恋的心境。行腔婉转，色彩明朗、风格抒情，被誉为是“一首保存完好的古淮调”。盐城、阜宁一带传习者颇多，至今仍在民间流传。

水旱山　工鼓锣书目，长篇。作者及题材来源不详，清代末年起为历代艺人口传演唱。主要内容为：明嘉靖年间，水旱山贼酋王伦过寿，借寿礼之名大肆搜刮财物。和尚比洪不服，送芦席为礼，引起一场格斗。比洪徒雷鸣，武艺超群。王伦恐有后患，遣三寨主阮英前去行刺，未遂。阮英逃窜路过苏州，为盗宝物杀死府尹张万及四名镖师，留诗栽赃雷鸣。苏州府详察后释疑。雷鸣感恩，请命前往水旱山办案。经三打水旱山，终于消灭王伦一伙水寇。全书可演十五场。

《水旱山》经历代艺人丰富发展，舍弃了两军沙场鏖战、公子落难、小姐养汉之类内容，而着重叙述水旱山的层层设防，各种机关、暗道、秘室、利器，以及剑侠、水寇飞檐走壁等绝技，情节惊险离奇，充分展示艺人的想象力。老艺人陈步棋、谷广才演唱时，能把水旱山的每座山寨、每家寨主、每道设防、每种暗器、每处绝地说表得神乎其神，反衬出雷鸣三打水旱山之艰巨及超人的武艺。此书目为工鼓锣代表书目之一，在海州、赣榆、东海、灌云、沭阳一带广为流传，苏北大鼓等曲种也曾移植演唱。

水　浒　(1)扬州评话书目，长篇。最早知名擅演艺人，据清李斗《扬州画舫录》可上溯至清乾隆年间的王德山、范松年。其时的《水浒》书目名《水浒记》，由传奇敷说。故事从晁盖智取生辰纲到宋江上梁山为止，偏重描写宋江、阎婆惜、张文远三人间的纠葛。历嘉庆至道光、咸丰时，说《水浒》的艺人增多，书词内容也不断丰富，艺术流派开始形成。当时“邓门”、“宋门”的创始人邓光斗、宋承章能说全本《水浒》。在后来的书坛竞争中，由于原作人物众多，事件纷繁，说全本的逐渐减少。艺人多专攻其中部分内容，以主要人物为中心，大体取材于同名小说原作有关内容，形成林冲、鲁智深、武松、宋江、石秀、卢俊义各十回和《后水浒》多部书目。各书目依序衔接，亦可独立说演。

《林十回》与《鲁十回》因内容交叉，多合在一起讲述，习称《林鲁十回》，内容自鲁达打死镇关西至武松往阳谷县寻兄。具体回目为：《拳打镇关西》、《醉打

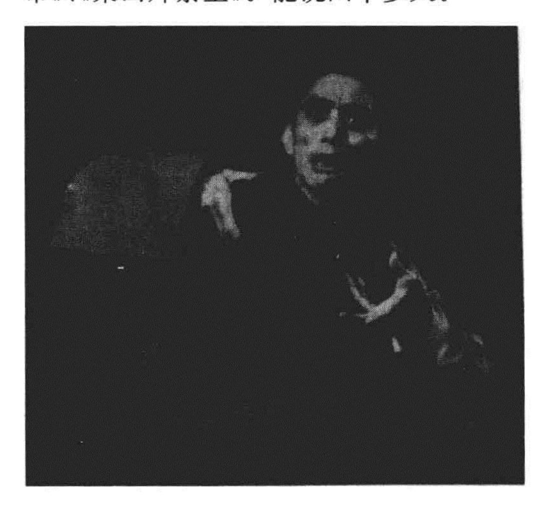
山门》、《大闹桃花庄》、《火烧瓦观寺》、《倒拔垂杨柳》、《大闹天齐庙》、《误入白虎堂》、《滕公断案》、《大闹野猪林》、《棒打洪教头》、《火烧草料场》、《雪夜奔梁山》、《七星聚义》、《智取生辰纲》、《白胜犯案》、《飞马报信》、《水战官兵》、《火并王伦》、《刘唐下书》、《坐楼杀惜》等二十回，各回长短不一。

《武十回》自景阳冈打虎至二龙山落草，所谓“虎起龙收”。能说六十天左右。王少堂生前最多说过七十天以上。

《宋十回》故事自宋江与武松分手后误入清风山起，经大闹江州，劫法场，至上梁山止。回目为《清风山结义》、《清风寨闹花灯》、《闹青州》、《宋江起解》、《闹江州》、《梁山定计》、《沿江聚好汉》、《混城》、《劫法场》、《活捉黄文炳》。能说七十多天。

《石十回》故事自梁山戴宗邀石秀上山聚义起，“三打祝家庄”后主要人物转为宋江。回目为《长街遇石秀》、《智杀淫僧》、《大闹翠屏山》、《时迁偷鸡》、《一打祝家庄》、《二打祝家庄》、《三打祝家庄》、《三打高唐州》、《呼延灼征山》、《三山聚义打青州》。能说四十多天。

《卢十回》故事由段景柱盗马开始，回目为《一打曾头市》、《计赚卢俊义》、《卢俊义遭难》、《一打大名府》、《收关胜》、《二打大名府》、《三打大名府》、《二打曾头市》、《三打曾头市》、《梁山拜寨主》。能说四十多天。





《后水浒》故事分为两部分：前一部分主要讲述朝廷三次招安梁山英雄经过；后一部分讲述宋江奉旨征辽、征田虎、征王庆、征方腊等情节。已失传。

以上各部书目，经过几代艺人不断加工，都有了很多扩充与发展，增添了不少人物和细节描绘，改变了不少情节，内容更为丰富，人物更为生动，并形成了不同的艺术风格。其中说武、宋、卢、石四个十回的艺人最多，二十世纪三十年代前后，王少堂集诸家之长，在丰富情节、刻画人物、体现地方特色诸方面精雕细刻，其说表艺术，最具特色。后传于其子筱堂（见图）、孙女丽堂（见图），均成名家。

中华人民共和国成立后，江苏省和南京市文化局及扬州市文联、文化处于1953年起组织力量先后记录了“王派《水浒》”的全部书词，《武松》、《宋江》(见图)，分别于1959年、1985年由江苏人民出版社出版。

(2)苏州评话书目，长篇。清道光、咸丰年间张汉民始说，分前、后两部。均能说三个月或半年，各有九十至一百八十回。《前水浒》从《菜园结拜》至《闹江州》；《后水浒》从《段景柱盗马》至《大名府》。张汉民之徒何云飞说此书从《王教头私走延安府》开书，至《征四寇》结束，能说一年以上，有“何一年”之称。苏州评话《水浒》用辐辏式结构，以鲁智深、林冲、武松、宋江、晁盖、石秀、卢俊义七个人物为中心，以“十回”之名，分七条书路，次第汇合于梁山。其中《鲁十回》只说《菜园结拜》及《野猪林》两段；《林十回》从《菜园结拜》至《风雪山神庙》林冲逼上梁山；《晁十回》从《智取生辰纲》至《杀王伦》；《武十回》从《景阳岗打虎》至《打二龙山》；《宋十回》从《宋江发配》至《闹江州》；《石十回》从《杨石结拜》至《翠屏山》；《卢十回》从《吴用智赚玉麒麟》至《大名府劫法场》，当中穿插两个大关子，即《三打祝家庄》与《三打曾头市》。

苏州评话《水浒》的七个十回，各自独立成篇，无贯串全书矛盾，俗称“盆景书”。因缺少总“关子”抓听众，演出时常出现“三收三放”现象，即一段书说完落关子，听众减少，新的一段书上关子，听众增加，如此反复三次。苏州评话《水浒》有自己的艺术特色：一是江南风物特色。故事虽发生在北方，但艺人在有关回目中，却敷衍了江南的人物风情，《武十回》中王婆、乔郓哥、何九等，均被描绘成苏州式的市井人物；《宋十回・初会牡丹亭》中对琵琶亭、浔阳江的描写都体现了江南园林建筑的景色。二是“说表第一”的特色。书中场景多、人物多，武松与石秀同为武生，李逵与刘唐同为花脸，但他们音容不同，性格各异，艺人通过说表，把他们区分得十分清楚，且细致入微。何云飞说《石秀跳酒楼劫法场》时，石秀一脚举起，久久不跳，可连说十八天之久。三是技巧运用的特点。《水浒》书既有朴刀、短棒的“开打”，又有金戈铁马的对阵。说表时，充分运用“八技”如王效松。民国十二年(1923)三月二十三日《申报・说书小评》曾加以评述：“效松之说此书，真可将一百零八人扮出一百零八种声音，言词及身份动作，无一相犯，尤能使出一百零八件武器，种种不同”。另有“刘唐用劲推车登山，一声吼叫须分出四种声音，并须一口气历五六分钟之久。盖刘唐之用力声，盘山而上之脚步声，车子轴轮声及吆喝声(四声)并作”，“故效松刘唐上山真为极妙矣。”四是戏派表演特色。《水浒》表演有三派，一从张汉民至姚士章至王效松的昆派表演，此派起角色模仿昆剧角色程式，官白用南中州韵。一派是清末民初何云飞所创的京派表演，即起角色用京剧的角色程式动作，官白用京白。中华人民共和国成立后，有吴君玉另创表演派别。他糅合京剧程式与话剧表演为一体，动作潇洒飘逸，注重表现人物的内心感情，独树一帜。

说《水浒》的历代名家有姚御章、张汉民、姚士章、王效松、何云飞、韩士良、张震伯、吴君玉等。苏州戏曲博物馆资料室藏有杜再良的演出脚本。评话演员张少伯藏有其父张震伯所传《水浒》全部演出脚本。

水漫金山　苏北琴书曲目，小段。取材《白蛇传》故事，作者不详，民国年间荣凤楼、孙芝美传唱（见图）。叙许仙被法海骗入金山后，白娘子与青儿调动东海三千水兵至金山兴师问罪，索要夫君。法海执意不放，白娘子大怒，命水漫金山。法海不甘示弱，请来天兵一决雌雄。白娘子身怀六甲，不敌天兵，携小青败逃杭州西湖。全篇共二百五十句。



《水漫金山》唱词工整，唱腔多样，以旋律婉转的套曲为主，采用〔老凤阳〕、〔凤阳歌〕、〔四句牌子〕、〔上河调〕、〔下河调〕、〔叠落金钱〕、〔莲花落〕、〔南无调〕、〔穿心子〕、〔快板〕、〔垛子板〕、〔呀儿哟〕、〔淮红〕等多种曲牌，艺人习称“九腔十八调”。1958 年荣凤楼以此曲目参加江苏省第一届曲艺会演，获演唱奖，孙芝美以软弓京胡获伴奏奖。江苏省南京市广播电台曾录音播出，1962 年年上海唱片公司将荣凤楼演唱的此曲目录制成唱片。

牛郎织女　唱春曲目，长篇。作者不详，已知最早的演唱者为民国年间宜兴唱春艺人俞旭坤。中华人民共和国成立后，宜兴县文化干部蒋尧民对曲词作了整理。内容叙玉帝身旁之金童与瑶池斗牛宫玉帝之外孙女张七姐的曲折婚恋故事。全曲十段，一千零二十句。全篇押“金青”韵。人物形象鲜明：牛郎的勤快、织女的贤慧、金牛的忠诚，兄嫂的刻薄、财主的欺诈、县官的贪婪，构成一幅生动的世俗社会生活画卷。唱词语言明快，富有地方特色，为唱春艺人的保留曲目。

月　唐　（1）扬州评话书目，长篇。因有“唐明皇游月宫”内容而得名，编者不详。艺人围绕“安史之乱”设置回目，以说演“刀马”故事为主。主要回目有：《李太白醉写吓蛮书》、《安禄山造反陷东都》、《唐明皇避难出长安》、《马嵬驿兄妹遭诛》、《郭子仪灵武挂帅》、《张睢阳尽忠死节》等，可说六十场。

说表《月唐》的传人中，以民国年间的黄干章、黄又章父子较有声望，他们重在说演“安史之乱”史实，舍弃了原作中的神仙怪异、荒诞虚幻内容，即使“游月宫”的精彩传说，也只偶一穿插，不多加渲染。黄又章去世后，此书目已无人再说。

（2）工鼓锣曲目，长篇。又名《大月唐》。民国年间艺人高万友传唱。叙唐明皇与杨贵妃故事。主要回目有《唐明皇游月宫》、《长安闹花灯》、《郭子仪打太原》、《安禄山兵变》、《马嵬坡马掩杨贵妃》等。能唱三十场。

工鼓锣《月唐》唱词不多，较为精炼，在开篇描述月宫凌霄盛景时的唱词，典雅清新，尤受听众赞许。高万友的说唱以唱取胜。伴奏多用鼓，大锣只在关键时偶用一二。此书目流

传颇广，苏北大鼓、苏北琴书都有移植。

(3)徐州大鼓书目，长篇。民国年间大鼓艺人据唐明皇游月宫故事敷说。叙唐明皇游月宫调戏嫦娥，嫦娥向玉帝哭诉，玉帝派青龙下凡搅灭唐室；太白金星得知，要求和白虎下凡扶持唐室。于是青龙下凡变成安禄山造反；太白金星、白虎下凡变成李太白和郭子仪，与安禄山开展了灭唐和扶唐斗争。最后以郭子仪为首的"五虎"取胜，擒获安禄山保住了唐室。全书共八部，二百二十一回，可连续演唱三个月。

徐州大鼓《月唐》大量编入了神话、斗法、破阵等荒诞内容，有各种唱词篇子近百则。唱词长则百句，短则十几句。诸凡殿堂、楼宇、擂台、花园、兵器、坐骑、攻城、夺寨、交兵、摆阵、山水景物、春夏秋冬、风花雪月、忠奸邪恶、妖魔鬼怪、三教九流都有所涉及。艺人在唱其他书目时，都可原封不动，或稍加改动而搬用。故艺人对此书目有"万宝囊"之称。艺人说："月唐月唐，书中之王"。在苏北、鲁南一带，形成有二百余人的说唱《月唐》的群体，为徐州大鼓有广泛影响的书目之一。擅说唱此书目的代表人物有邳县的卢继文、范西德、曹文兰、李保全，睢宁县的张朝聘、张家诚、王鸿彬，宿迁县的朱四和，铜山县的张德仁等。其他曲种如徐州琴书、渔鼓、评词等都有移植。

风月豪侠传　　徐州评词书目，长篇。1962年评词演员顾振寰据《明史·穆宗纪·外国纪》史料编演。叙明隆庆元年(1567)鞑靼进贡无人识的"子午冲天珠"羞辱大明朝廷事件。全书围绕"识宝"、"失宝"、"寻宝"、"夺宝"情节铺陈故事。共分十个回目：《以宝赖邦》、《访友寻宝》、《二侠恩怨》、《忠良受辱》、《太师通敌》、《群侠除奸》、《血溅宝岛》、《情真意笃》、《总兵出塞》、《夺宝献君》。每回一场演四小时，可讲十场。

《风月豪侠传》不囿于史实，着重人物的传奇色彩，扣住珠宝得失，展示人物命运。顾振寰是艺人，也是文人，在语言运用上典雅而不晦涩，又善用典故，凝趣味性与知识性于一体。成书以来二十余年间，此书目共演出近千场。

风筝记　　高淳送春曲目，长篇。原为流传于高淳当地的民间山歌，清光绪年间由艺人移植为送春曲目。内容为：上天金童玉女因触犯天规，玉帝责令下凡投胎。二人双双降生在苏州城，一在南府，一在王府。十八年后，南府书生因寻觅断线风筝，误进王府，无意间在花亭与小姐相会，彼此一见倾心。书生归家后相思成疾，其父母得知，即央媒说亲，奈书生无功名，遭拒绝。后书生在友人的帮助下，冒险进入王府小姐闺房。次日凌晨，小姐送书生至十里亭，依依话别，当她回归至一里亭时，得家人报信，知和南府书生私通之事败露，自料难以存身，不禁仰天长叹，自缢身亡。唱词为七字句，计有一千三百五十六句。全篇分十五个回目：《十扎风筝》、《十画风筝》、《十放风筝》、《寻风筝》、《花亭会》、《相思情》、《风筝缘》、《十排古情》、《猜哑迷》、《十二杯酒》、《进五更》、《劝五更》、《说五更》、《十里亭》、《回九里》，采用"新人"韵，一韵到底。

《风筝记》是高淳送春艺人经常演唱的曲目，通常演出于"坐堂"场合，较有影响的艺人

有谷繁培、谷繁华以及被人称为高淳送春“春头”之一的周家柏。

高淳县文化馆有《风筝记》手抄本。

文武香球 苏州弹词书目，长篇。清代道光年间苏州弹词艺人张洪涛编演。叙元顺帝时，山东历城县指挥龙山位子官保，偶入总兵侯公达家花园，用自己的香球与公达女月英遗在榻上的香球罗帕掉换。侯月英寻香球与官保相见，互相爱慕，私订终身。官保求父托媒求婚，侯总兵嫌贫不允，反串通媒婆，诬陷龙家。龙山位被捕入狱，问成死罪。官保逃走，至河南紫平山为寨主张英收留。侯月英因其父将她另配婚姻，怒杀媒婆，携婢男装出走，在济南误宿贼店，逃至桃花山，占山为王。当得知公公将被斩时，下山劫法场，接龙山位一家至桃花山。侯公达率兵剿山，侯月英应战，擒父上山。

龙官保在紫平山与张英之女张桂英私订婚约。张英闻之，欲杀官保，桂英一马双驮，救官保下山，途中失散。后龙官保至徐州寄居蒋家，更名进京赶考。张桂英男装寻夫至京，与考中状元的龙官保重逢。元帝开武场，桂英夺得武状元。龙、张两人奉命同征桃花山，说服月英归降，后三人同征来犯之哈迷国，平番有功，奉旨完婚。

中华人民共和国成立后，苏州弹词演员对此书作了加工整理：从一条书路发展到龙官保、侯月英、张桂英三条书路交替进行，构成多线组合模式，尔后逐渐合并，并剔除最后的《五美团圆》。主要回目有《一马双驮》、《杀盗登山》、《劫法场》、《父女交兵》、《武场》、《征杏花山》等，全部八十回，单档可以日夜场连说一个月。全书武打内容极多，属“绿林书”，编演者“小书大说”，着重塑造武功极好、性格坚强、忠于爱情的绿林女杰侯月英与张桂英的形象。此书故事发生地均不在苏州，但仍注意反映江南风光和人情世态，并体现评弹重说表、起角色以及“开打”、“八技”等方面的特点。

说《文武香球》的艺人很多，代表人物周玉泉的说表语言干净、精炼，声调及节奏均恰到好处，名传书坛。说此书有影响的艺人还有张鸿涛、李伯泉、陈莲卿、祁莲芳、秦纪文等。

《文武香球》于同治年间曾被江苏巡抚丁日昌禁演。有道光元年(1821)醉墨轩印行的署名二乐轩主人著的刊本，和申江逸史编的清刻本。苏州市戏曲博物馆藏有周玉泉演出的记录本八十回。

六珠楼 工鼓锣书目，长篇。民国初年由淮阴艺人乔开生创演。叙明代江湖女侠胡霞珠、张巧珠、澹台明珠、罗月珠、何艳珠、吴凤珠等“六珠”仗义行侠，救苦除霸的故事。可演十五场。

《六珠楼》原为短段，乔开生传弟子黄永新时，发展至八场，再传至黄金才时，增加了征战内容，完善了故事结构，可连续演出十五场。之后，传唱艺人又在表演上不断加工创造，形成了许多“篇子”。如《花园景》、《厅房景》、《擂台景》、《秋景》、《春景》、《风赞》、《男观女》、《女观男》等。这些篇子词格工整、富有情趣，能独立成段。其他书目中可以借用。初学者一旦掌握了这些篇子后，只要听师傅讲述某个书目情节，即可视书情随意撷取某些篇子开

场唱书。此书目在工鼓锣艺人中流传较广，有半数艺人能演会唱。未见有文字脚本流传。

火龙记　肘鼓子曲目，中篇。又名《张郎与丁香》。取材于民间传说《张郎休妻》。民国年间赣榆县肘鼓子艺人张玉田擅唱。主要内容为贫汉张郎娶贤惠勤劳的葛丁香为妻。二人致富后，张郎结识了妓女李海棠，迷恋其美色而疏远丁香。丁香好意规劝，反惹夫君厌恶。李海棠则趁机从中挑拨，唆使张郎休妻，张郎从其言。丁香哀痛离去，别嫁于范郎。几年后张郎家屡遭火灾，一贫如洗，李海棠也弃他而去。张郎衣食无着，沿街乞讨。一日，来到一富足人家，求房东大娘施舍，不想正是丁香。丁香责问张郎悔否？张郎羞惭难当，无地自容，一头钻进灶膛而死。从此，民间便有张灶王之说，以警喻后人。曲目约可演唱十小时。

《火龙记》是肘鼓子代表曲目之一。中华人民共和国成立后，艺人张玉田、吴隆柯改编并结合肘鼓子的演唱特点加以修改和扩充，对唱词不断丰富和润色，使之通俗易懂，雅俗共赏。唱腔，在原基础上吸收了地方小曲，如"九腔十八调"中的一些曲牌加以丰富，使之委婉缠绵，优美动听。此曲目在赣榆县及山东鲁南均为广大群众所喜爱。

火烧洋楼　扬州清曲曲目。清末镇江街头艺人小毛根据当时发生的抗英斗争事件编唱。光绪十五年(1889)正月初五，康姓小贩在镇江英租界设摊，被租界巡捕毒打致死。激起人民公愤，数千群众不约而同愤怒地包围了英国领事馆和各教堂。英巡捕竟向群众开枪，群众以牙还牙，举火焚烧了领事馆和教堂共计十五处，吓得英人逃上太古轮船，溜到上海。事件发生后，镇江人民奔走相告，卖唱的小毛立刻编出唱词，敲着盘子沿街传唱。曲目反映了英巡捕逞凶殴打群众、镇江人民奋起反抗的激愤情绪。唱词共百余句。以〔五瓣梅〕演唱。

《火烧洋楼》唱出后，英方勾结镇江地方官禁唱，小毛也被英人捕送丹徒县衙，但小曲已在镇江城乡传开。官方无法禁止。此曲目由周正良、康新民整理，1981 年发表于由中国民间文艺家协会编辑出版的《民间文学》第四期。

劝　嫁　丁丁腔曲目，小段。清光绪年间铜山县艺人厉建海口传。民国初期，艺人程福仁整理复演。叙祝英台之母夜半三更到英台房内将其唤醒，劝她嫁给马家公子马文才为妻。虽经千劝万逼，英台还是不肯。可英台母还是死死劝逼。最后英台无奈，假意应允，待出嫁之日再行计议。

《劝嫁》撷取《梁祝》故事的片断情节，融进大量民间传说，以唱为主，唱词多为生活用语，讲究平仄音韵。演唱时运用重叠、反复手法，以突出曲中人物的心境，十分引人，在群众中很有影响。江苏人民广播电台曾录音播放。1960 年徐州师范学院艺术专修科师生将此曲目记录整理成册，存徐州师范学院图书馆。

双开锁　苏中道情曲目，小段。1957 年东台县文化馆工作人员集体创作，蒋素娟、禹吉演唱。叙一对农村青年相爱，男方应征入伍时托女方暗中照料其老母。后其母每日田间回来，发现门窗未动，饭菜已经做好，脏衣服洗净晾在门外，老人问左右邻舍，皆不知情。

一日老人假装去田间劳动，躲在沟旁窥其真相，弄清了做好事的人。见面后姑娘拿出未婚夫临行时交给的钥匙，老人恍然大悟。全曲可说唱四十分钟。

《双开锁》构思新颖，富有生活情趣。蒋素娟原为扬州清曲艺人，擅说表，其唱腔委婉，叙事性强。禹吉用男腔衬托，表演更加有起伏变化。1957年9月蒋素娟以此曲目在扬州参加江苏省第一届曲艺观摩会演，获优秀表演奖。江苏人民广播电台录音后曾多次播放。

双金锭　(1)苏州弹词书目，长篇。刻本作清嘉庆、道光年间艺人陈遇乾编演，光绪时钱玉卿重编。叙明代江苏太仓离职吏部尚书黄恩，曾接受双金锭为聘礼，将女许配山东巡抚王桂林之子玉卿。玉卿父死，家道中落，至太仓黄家求助。黄嫌贫爱富，欲赖婚。杀人移尸，加害玉卿。再买通太仓县令柯文及江苏抚台韩子文，判玉卿死刑。玉卿妹王月景从扬州赶至苏州为兄伸冤，在苏州讼师戚子卿帮助下写状，元旦于玄妙观前拦舆告状。韩子文惧黄恩权势，不敢审理。月景未婚夫、当朝太师之子十三太保龙梦金赶至苏州，设计取得韩子文受贿证据，逼韩复审，案情大白。

《双金锭》为公案书，以民告官、制造冤案者为冤案平反为特点。全书分两段：一为“太仓书”，叙黄恩制造冤案经过。一为“苏州书”，叙王月景替兄鸣冤、告状、平反经过。全书六十六回。一般弹词艺人只说“苏州书”，因这段书矛盾、情节、人物都较集中，悬念强。书中的《写状》、《拦舆告状》等回，刻画了小姐王月景、讼师戚子卿、巡抚韩子文、太师之子龙梦金等人不同的性格，还反映了明代苏州人情世态及过年的节日风俗。

说此书的艺人很多，计有张步云、张步蟾、王少泉、王畹香、钱幼卿等人。苏州戏曲博物馆资料室藏有许筱峰手抄演出本。

(2)扬州弹词书目，长篇。清末弹词艺人张敬轩据坊间同名唱本编唱。共十八回：《龙豹拜年》、《元旦登舟》、《月英投店》、《议写状词》、《小二过年》、《拦舆告状》、《讨关叫城》、《深夜送信》、《大闹辕门》、《探监牢会》、《二闹辕门》、《太仓提人》、《书童私访》、《三闹辕门》、《择期问案》、《军门大审》、《生员出罪》、《复结姻亲》。可说唱二十天(场)左右。

扬州弹词《双金锭》围绕王月英之兄王玉卿冤案展开情节，从王月英未婚夫龙豹拜年得讯开书，将前面的玉卿订亲、太仓还乡、天官黄恩悔亲、陷害等情节用对话补叙。其中《戚子卿过年》(即《小二过年》)一回，掺进了大量扬州的民俗，成为著名选段。1980年扬州市文化局一苇对《拦舆告状》作了重点加工，被广泛传唱。此书目说多唱多，曲牌以〔三七梨花〕为主，质朴典雅，抒情性强。张慧侬的演出整理本，于1962年由江苏省剧目工作委员会铅印成册。一苇整理加工的《拦舆告状》收入1981年中国曲艺出版社出版的《扬州说书选(传统作品)》。

双珠凤　(1)苏州弹词书目，长篇。题材来源无考。演唱者可上溯至咸丰、同治年间的陈碧仙和朱敏斋。叙洛阳才子文必正在南阳游园偶遇吏部天官霍天荣之女霍定金，并拾到她遗失的珍珠凤一支，便卖身霍府，改名霍兴。后借送花机会上小姐堂楼，由丫头秋华撮

合，与定金私订终身。后文必正回家，其母已死，叔父文平章欲独吞家财，拟毒死文必正，不意反毒死了自己儿子。遂诬文必正为凶手，判死刑。牢头禁子杨虎为报文必正父之恩，以己子替死，放文必正逃走。霍天荣欲为女儿订亲，霍定金偕秋华改装出走。途中认刘相爷为义父，因代拟表章为皇帝赏识，钦赐状元，巡狩河南。霍定金到洛阳，邻居陆九皋为文必正伸冤，霍定金审清冤情。文必正从狱中逃出后，暂留湖广富户李春芳家，大比时化名应试，中状元。后奏明皇帝，复姓并和霍定金成婚。

《双珠凤》主要关子为文必正被冤和平反，塑造了霍定金以女子之身入仕途，为自己丈夫平反冤狱的巾帼豪杰形象，渲染了自主婚姻的理想，从“私托终身后花园，落难公子中状元”的俗套中透露出新意。此书目传唱者甚多，较有影响的有朱敏斋的传人朱耀庭、朱耀笙、朱介生、张步蟾及陈莲卿、祁莲芳、沈丽斌、王斌泉、王月香等。刻本有道光己已(1845)一叶主人流霞阁本；同治癸亥(1863)净雅书局本等(见图)；苏州市戏曲博物馆藏有清光绪坊间石印本六册与朱氏传人的手抄本。



(2)扬州弹词书目，长篇。清末艺人据苏州弹词《双珠凤全传》编演，始演者不详。其基本内容和苏州弹词曲相同，不同处有四：一是少数次要人物姓名不同；二是霍定金为中试受封；三是增添了文必正之妹许婚周文彬情节；四是改文必正之母未死，从而在结尾处增添母子团圆情节。共二十六回，可连续演唱二十天以上。

扬州弹词《双珠凤》的传人，有孔门弹词的孔宪书、孔庆元、董干元；周门弹词的周庭栋、周少庭；和张门弹词的张慧侬等。现孔、周二门已失传。中华人民共和国成立后，张门弹词传人江苏省曲艺团顾群、李来淼说唱此书目有声誉。

双珠球　苏州弹词书目，长篇。清道光时由艺人颜春泉据评话本改编，清末王秋泉传唱。叙武进书生朱求，与都察院陈建之女美云的婚恋纠葛。含有《双美成亲》、《曹龙告状》、《逼婚出逃》、《大破延庆寺》、《征平波山》、《金殿陈情》等大关子。全书日夜可说一个月。

《双珠球》前段为“公案书”，但又有“短打书”，以《双美成亲》、《大破延庆寺》为“关子”。特点是多次运用假冒的手法，突出“奇”字。后段为征战书，以武书为主，前有《大破延庆寺》、后有《征平波山》，发挥了评弹艺术中“开打”、“八技”描绘争战的特长，改变了“小书一段情”的特点，有“小书大说”的风格。评弹行话称此书为“双滚”，意为两颗滚动的珠球。

王秋泉两个传人张步云与张步蟾说此书的说表、弹唱、开打、手面、起角色均好，曾红极一时。张步蟾更因身材魁伟，中气充沛，嗓音洪亮，对书中人物超凡和尚之角色起得有声有色而被誉为“活超凡”。此外，沈友亭、杨筱亭、杨仁麟等亦擅说此书。

《双珠球》有清光绪三年(1877)梁溪刻本《新刻真本唱口双珠球全传》(十册，十二集，

四十九卷）。苏州市戏曲博物馆资料室藏有艺人口述记录本。

双剪发　扬州弹词书目，长篇。清光绪年间扬州评话名家李国辉据清光绪时《新谱东调双剪发传》唱本改编，泰州弹词艺人孔宪书、孔庆元父子首演。叙元至正年间，福建泉州府同安县王铁木之子王云在乡绅李员家义学读书，偶遇李员三女儿印玉，互以文词致爱慕之意，“剪发定情，私订终身”，为印玉之姊俊玉撞散，俊玉告其父李员怒逐王云。印玉奉旨进京为公主伴读，旋赴女考，名列第一，封学士，又当殿译读“蛮书”，巧穿九曲宝珠，皇帝收为义女，封一品宗令。王云出走后，经历种种灾难，得高僧指点，至嵩山少林寺学武。红羊黑水国兴兵犯境，朝廷设擂招将，王云辞师进京，与众英雄结义，打擂夺魁，挂帅领兵出征，最后得胜回朝，封为九龙王，奉旨完婚。全书一百二十回，分《南昌冤狱》、《少林学武》、《征番》三大关子。

《双剪发》通篇以说为主，极少唱词，内容“小书”成分少而“大书”成分多。说才子佳人，姻缘情爱事，比较简略；说忠奸斗争，英雄豪杰事，连绵不断。据说扬州弹词第二代传人张丽夫也曾从李国辉处学得《双剪发》，因其武事太多，类似评话而弃演。而孔氏父子得此书，正好发挥其说表泼辣、火爆的艺术特长，在里下河一带演出，颇受听众欢迎。后泰州周氏弹词第二代传人周少庭以家传《白蛇传》与孔氏交换得《双剪发》，强化弹词色彩，在“小书”情节上发挥，能演出一百二十场。孔庆元弟子董干元未得师传，从周少庭学得《双剪发》，能演出两个月，六十场，生前留下了一百多万字的口述记录稿，保存在扬州市文化局。

双锁柜　徐州琴书曲目，中篇。原名《王金坠吊孝》。清朝末年在民间玩友中流传，作者不详。后经琴书艺人罗振龙、滕维善等丰富发展，成为徐州琴书的代表书目之一。叙财主于老一将女儿朴姐许与王金坠为妻，后王家遭火灾，于老一嫌贫爱富，将朴姐另配州统蒋大奇。为欺瞒王金坠，于命丫鬟扮朴姐装死，并向王家报信。王金坠受骗前去吊丧。后王要饭至蒋家，被蒋大奇妹玲姐看中，赠物定婚，并得知朴姐未死。朴姐出嫁前夜，王去私见，至天明未能走脱，被朴姐锁于柜中，当作嫁妆抬至蒋家。玲姐发现后将王带至自已闺房，怕人发现，又把王锁入柜中。朴姐来找，三人一起出逃告状，官司打到京里，皇帝亲自审理，判二小姐同嫁王金坠。曲目分《王金坠吊孝》、《于朴姐出嫁》、《蒋玲姐锁柜》、《三闹公堂》、《皇上亲判》五个大回目，可唱四五个晚上。

《双锁柜》属反映日常生活的“针线匾词”，原为二百多句小段，至“王金坠吊孝”识破于老一命丫鬟扮朴姐装死即告结束。后经艺人不断加工、丰富，才发展成中篇。擅演者最早有沛县张宜琴、丰县张克思。张宜琴唱时极富感情，听客为之倾倒；后有徐州育婴堂罗振龙、王立纲，重在刻画反面人物；李声祥、李登桃穿插多、花样多、笑料多，皆为听众称道。沛县有一郝姓女子，因父母赖婚，正愁眉不展，听了张宜琴的演唱，和未婚夫出逃徐州。先做小工，后做生意，竟发了家。张宜琴到徐州演唱时，他们还去表示感谢。

《双锁柜》在苏、鲁、豫、皖边区广为流传，先后被梆子戏、柳琴戏改编上演。坠子、渔鼓

也移植演唱。

双蝴蝶　无锡评曲曲目，长篇。又名《白罗衫》，清代中叶无锡谈嘉宾根据《双蝴蝶宝卷》编演。叙宋仁宗从寒窑迎回生母后，自认有不孝之罪，由山东登州蓬莱县新科状元徐子建代皇充军。临行，徐托义弟白罗衫照管家产及妻苏氏。十八年后，徐期满回朝，返乡探亲，官船夜泊河边，闻得渔船上唱山歌："栀子花开心里香，徐子建做官勿还乡，苏氏大娘结识白罗衫，家里东西全搬场"，乃乔装至村中私访，适贵妃白秀英从宫中送来密信，要兄长白罗衫除去徐子建，以绝后患。白在村中认出徐子建，将徐捉入土牢，欲加杀害。此时，徐的儿子金宝已长大成人，并学得一身武艺，闻讯赶至，偕"铁骨头"张三，大打十重门，救出徐子建，向包公告状诉冤，将白罗衫铡死。全书二十一回，每回书约可说一个半小时，为无锡评曲中"四庭柱"曲目之一。

《双蝴蝶》为包公案之一部分，以表唱开书，全书故事波澜迭起，有多种武打场面。传至第三代艺人演唱时，又将包公案中无头案情节移取过来，为包公以后破案时多出一条线索，使情节更为热闹，更适合市民口味。评曲老艺人吴汉清、吴汉臣、俞淑芳、王瑞菁、凌峻峰、平汉良、冯天音等均擅说此书，但细节上又各有不同。1953年，苏州弹词演员詹逸萍移植为苏州弹词，更名《白罗衫》，锡剧亦加以改编上演。

乌金玉镯记　常州道情曲目，中篇。1960年前后吕银郎据常锡滩簧老艺人王嘉大传抄本移植。叙乾隆年间安徽桐城富户王志万之女桂英，从师同里秀才周明白，并认周为义父。桂英自幼与本邑李宜春定亲，十六岁时王父以乌金四块、玉镯一对作妆奁压箱嫁女。此事被屠夫雷龙窃悉后，伙同其弟雷虎、雷三，乔扮轿夫，混进李府，深夜杀死新郎，席卷乌金玉镯而去。天明事发，李母状告为奸杀。桐城县枉断周秀才为奸夫，问成死罪。周妻伸冤无门，潜入两江总督府缢死于公堂鼓架上。总督张百龄微服出访，于赌场中查获雷氏兄弟所窃赃物。王、周平反释放，雷氏弟兄判斩，桐城县令被革职。全曲不分回。唱词皆为七字句式或加衬字，说白均用常州乡谈土语，生动形象，通俗易懂。此书目后经焦鹏飞记录整理成传抄本，常州市群众艺术馆苏少英有收藏。

玉钗记　徐州渔鼓书目，中篇。二十世纪三十年代末期，渔鼓艺人陈召才根据明传奇《玉钗记》编演。分四节：1.江阴才子何文秀在金陵妓院与月金订姻，遭江南巡抚追捕，临行时月金送玉钗作婚证。后何至苏州，误入王太师西花园，与王太师之女琼珍相遇，琼珍赠金鸳扣私定终身，文秀回送玉钗。2.王太师搜出金鸳扣，欲将二人沉池淹死，夫人暗中放走。两人逃至浙江，海宁县监生张堂欲霸占琼珍，打死丑婢诬陷文秀，文秀入狱待斩。3.狱官王鼎以哑女顶替文秀受斩，改文秀名为王察。琼珍自尽，被邻人相救，张堂复来纠缠，琼珍截发毁容。4.文秀会试及第，授浙江巡按，查访琼珍，假扮算命人为琼珍代写状词，终捕张堂问斩。文秀与琼珍、月金团圆，王鼎升官。后艺人王继成删去月金与文秀的爱情部分和江南巡抚追捕情节，王鼎逼女替死改成哑女主动求死。全书可演唱四小时。

《玉钗记》以赠钗、骗钗、夺钗、藏钗、护钗、对钗为人物行动线索结构成章，玉钗贯串始终。情节曲折悬念层出，扣人心弦。其中王继成演唱张堂持刀逼琼珍成婚，琼珍截发毁容时，八十多句的〔快垛板〕似炸雷般一气呵成。当哑女扮男装，手捧绳索，跪在王鼎面前要为文秀替死时，王继成以〔哭五更〕旋律，唱得真挚凄楚。后此唱段被许多渔鼓和琴书艺人学唱。

玉蜻蜓　(1)苏州弹词书目，长篇。传唱者可上溯至清嘉庆、道光年间的陈遇乾和俞秀山。《玉蜻蜓》故事叙明代苏州南濠富家子弟金贵升怠学浪游，和法华庵尼姑三师太智贞相恋，病死庵中。智贞将遗腹子，连同金所遗玉蜻蜓及血书遣老佛婆送回金家。途中被豆腐店主拾去，卖给苏州知府徐上珍为子，取名徐元宰。元宰十六岁中举，详认血书，知生母为智贞，到庵堂认母，复姓归宗。故事还穿插了金贵升好友沈君卿寻找金贵升；金妻张氏为寻找丈夫维护百万家私，和族中人进行长期抗争的内容。全书分“金家书”、“沈家书”两条枝干。主要回目有《游庵》、《魂归》、《关亡》、《问卜》、《长江遇盗》、《夺埠头》、《看龙船》、《详认血书》、《庵堂认母》、《沈方哭更》、《厅堂夺子》、《接母回府》等。全书可说两月。

《玉蜻蜓》反映封建社会后期封建家族的动荡，描写市井生活，透露市民意识，塑造了金张氏这样一个不容于封建礼教，背离“三从四德”的妇女形象，受到听众欢迎，因而广为流传。传唱不久，苏州大地主申启“对号入座”，认为是诽谤申家祖先，要官府出布告禁演。嘉庆十四年(1809)苏州府出示告众“为崇敬先贤，禁止弹唱《玉蜻蜓》”。同治七年(1868)四月，江苏巡抚丁日昌以“淫词”为由，再次下令禁演。

中华人民共和国成立后，苏州弹词演员对《玉蜻蜓》作了整理，淘汰前段书中淫秽描写，剔出“沈家书”，以后段为重点，加强对金张氏叛逆旧礼教性格的刻画，创出了《沈方哭更》、《关亡》、《问卜》、《看龙船》、《夺埠头》、《庵堂认母》等思想性、艺术性结合，又具有地方风情的选回。

《玉蜻蜓》流布极广，凡江苏、浙江、上海的吴语地区城乡群众，几乎都知道此书。艺人在塑造人物、抒发感情方面创造了许多发噱的情节、细节和有趣的语言。艺人周玉泉说此书还创造了独有的细腻、幽默、含蓄、讲究语言艺术的书风。其他有影响的演员还有吴西庚、吴升泉、俞筱云、曹啸君等。

苏州弹词《玉蜻蜓》刻本较多，主要有咸丰二年(1852)双桂主人序本(书名《节义缘》)，同治癸酉(1873)刊本；宣统二年(1910)，石印本。苏州市评弹研究室藏有周玉泉、金月庵等人的演出记录本。

(2)扬州弹词书目，长篇。据李斗《扬州画舫录》载，扬州于乾隆时即有顾翰章、房山年说唱弦词《玉蜻蜓》，其后有朱天赐及“张氏弹词”数代名家。叙金贵升游庵到病终故事，基本情节与苏州弹词相同，最后以增编的《卜瞎子算命》结尾。分《游春看戏》、《夫妻争吵》、《贵升游庵》、《文宣寻主》、《落庵受困》、《文宣送官》、《书童搜庵》、《终累志贞》、《文宣移

祸》、《方厅盘帐》、《端阳吐红》、《病托十事》、《离魂破镜》、《卜瞎子算命》等十四个回目，可说半个月。

扬州弹词《玉蜻蜓》情节简练，以《卜瞎子算命》结尾最为别致，旧时"张氏弹词"艺人在一家书场连续唱几部弹词时，多以《玉蜻蜓》中的《卜瞎子算命》最后演出。"孔门弹词"孔庆元和周少庭也说过此书目，今已失传；"张氏弹词"《玉蜻蜓》于中华人民共和国成立后传至张慧侬，因认为该书内容不健康，未再传弟子。

打议员　南京白局曲目，小段。白局"新闻段"名篇之一。民国年间演唱白局的织锦工人根据真实事件编唱。民国五年(1916)江苏省议员朱守仁企图勾结日本人在我国开办蚕丝公司，垄断织锦工业，破坏民族工商业，进一步剥削工人，引起织锦工人的公愤。民国八年(1919)农历十月二十三日，以李承铭为代表的丝织业工人联合以魏广兴为代表的民族工商业主，团结广大机房工人和中小丝织业主，往省议会痛打了朱守仁。

《打议员》写当时省议会内部的乌烟瘴气和迫害人民群众的罪恶，也写出了工人阶级的仇恨与反抗的决心，反映工人在斗争中的机智勇敢精神。传唱后，因及时反映现实，加之表现手法诙谐生动，在当时产生了很大影响。

打县城　海州宫调牌子曲曲目，短篇。又名《打赣榆县》。民国二年(1913)赣榆塾师龙作霖、李炉香据清末在赣榆发生的史实编写，牌子曲玩友乔庆邦、贺真谐重编，于民国三年(1914)上演。叙清末赣榆县在昏官曹运明统治下，赋税繁重，匪盗如蝇，土豪劣绅巧取豪夺，以致民不聊生。宣统三年(1911)冬，百姓不堪忍受欺压，聚众于腊月二十三日起义，攻打赣榆县城，赶走赃官。造反队伍公推其领袖杨永太为县官。清军派海州统领何峰玉率兵黑夜驰往镇压，一时间尸横遍野，血染土红，义军因寡不敌众，撤出县城时，又遭"帮会"截杀起义失败。《打县城》唱句工整，讲究对仗，文字典雅，悲苍哀切，扣人心弦，用〔叠断桥〕、〔刮地风〕、〔银纽丝〕、〔浪淘沙〕、〔京垛子〕、〔剪靛花〕、〔铺地锦〕、〔杨柳青〕、〔罗江怨〕、〔倒扳桨〕、〔乱弹〕、〔莲花落〕、〔小郎调〕等十四个曲牌组成。因曲目中涉及的人和事群众非常熟悉，故一时间传遍赣榆、东海两县。民国十三年(1924)，赣榆县长王佐良曾专门请一批擅唱此曲的艺人演唱，并召集有关文人对其评价。中华人民共和国成立后，艺人汪奎瀛、张雪仍相继演唱。曲目手抄本存连云港市文化局。

打洋行　宜兴评话书目，长篇。1957年宜兴县曲艺艺人联合会沈如航据刘知侠小说《铁道游击队》的部分章节编演。叙抗日战争期间，活跃在微山湖地区的铁道游击队，深入敌人心脏，击毙日本洋行三个掌柜的英勇事迹。

沈如航在改编演出过程中，增加了人物和情节，由原书的一打洋行，发展成十打洋行，并运用大量的口技，如火车的开动，汽笛的鸣叫，酣睡者的鼾声等，用以辅助对各种情节和人物形象的描绘。1957年，沈如航以其中的"第一回"参加江苏省首届曲艺观摩演出大会(扬州会演区)演出。受到好评。

打蛮船　苏北琴书书目，中篇。清光绪年间民间琴书艺人根据乾隆年间发生在宿迁的真实事件改编，李方成始唱。叙乾隆年间湖南道运粮官罗恒太押运皇粮进京，回湖南途中于山东买一民女刘瑞莲，途经宿廷，巧遇刘瑞莲外出多年的哥哥武举刘奉先。刘武举要赎回妹，罗恒太仗势不允。宿迁好汉王金环等见义勇为、拔刀相助，救下刘瑞莲。全曲可说两场，约六个小时。

《打蛮船》有唱词四千多句，占总篇幅的百分之八十，说白大部穿插在唱词中。唱篇乡土味浓，均为大众语汇，明快、亲切。另外，唱篇"垛字口"(快流水)多，唱时如高山瀑布，一口气带下几百句，插几句说白，换口气，又进入快节奏，高潮迭起。此书目是苏北琴书看家曲目，亦是琴书艺人必学曲目。演此曲目而有影响的演员有徐广才、张明爱、张振业等。因群众惯称南方人为"蛮子"，故称"打蛮船"。苏北琴书也因此有"打蛮琴"之别称。中华人民共和国成立后，宿迁县文化部门组织人员对《打蛮船》进行多次整理。或谓曲目名称有害于地区间的团结，1980 年由杨静整理改编成《打贼船》。

龙凤缘　苏北琴书书目，长篇。原名《慈云走国》，别名《双国丈》。民国二十年(1931)前后由艺人据大鼓书目移植上演。故事内容为：宋神宗年间，西宫国丈庞司忠为谋权篡位，与其女西宫妃子庞金莲定计害死正宫国丈陆云忠。正宫娘娘陆艳侠被打入冷宫，陆云忠之子陆凤扬为报仇到双龙山招兵。陆娘娘在冷宫产下太子慈云，西宫庞妃欲加害。典狱官吴进恰生一女，抱进宫中换出太子，隐藏在吏部天官寇元家抚养。慈云十六岁时，走漏风声，寇元冒死把太子送出京都。慈云流落冰洲乞讨要饭，庞司忠派兵捉拿。后慈云被民女韩素娟救到双龙山，找到陆凤扬，舅甥团聚。因神宗病重，庞妃亲生二太子赵聪亦被逼出京都，历经折磨，到双龙山与大太子慈云会合。庞金莲三打双龙山失败后，定计下诏诓回二太子赵聪。赵聪回京后，即被绑赴午门斩首。正危急之时，陆凤扬所派众英雄赶到，劫了法场，救出太子。时神宗驾崩，庞司忠正欲登基，京都却被攻破，庞妃自缢。太子慈云登殿，从冷宫救出陆太后，昭雪沉冤。全书共五十六回，能演二十场共约六十个小时。

《龙凤缘》在传承过程中，经宿迁艺人刘汉飞再度改编创作，增加了《五英救驾》、《双龙会师》、《龙凤奇缘》、《东京祭祖》等回目，并改《慈云走国》为《龙凤缘》。书中塑造了七大清官形象和众多英雄角色，情节跌宕起伏，悲喜反差强烈。因悲哀情节多，唱腔也多悲调，演出时听众常带手帕擦眼泪，故有"手帕书"之称。宿迁曲艺队张银侠演唱的选回《冷宫产子》、《龙凤奇缘》于 1980 年由中国唱片公司录成唱片发行。

东　汉　苏州评话书目，长篇。清同治年间艺人钱润祥据《东汉演义》编说。内容叙王莽篡汉后刘秀光武中兴故事。有《夺先锋》、《闹昆阳》、《盘肠大战》、《斩经堂》、《草桥关》等大关子，每天说两个小时，可说三至六个月。

《东汉》原照演义铺叙，情节分散，无重大"关子"，书中人物，净角花脸太多，表演时有"喊煞《东汉》"之说。中华人民共和国成立前后，艺人杨振新对此书作了重大改造。删去其

中可有可无情节，重行组织关子，使《夺先锋》有声有色，《闹昆阳》起伏动人，《盘肠大战》慷慨悲壮，《斩经堂》令人泪悬，《草桥关》扣人心弦。对必不可少的"软档书"，穿插噱头，挑松书情，使之妙趣横生。对主要人物如姚期、吴汉等的性格，作了细腻的刻画。杨振新还创造了"扇子功"，以抛扇子为特技。传徒有强逸麟、赵玉昆、杨玉麟等。

东　晋　苏北琴书书目，长篇。二十世纪八十年代中期，据响水县黄圩八旬艺人单老爹谈，此唱本最早由清乾隆年间安东乡(今滨海)秀才(姓名不详)编写于狱中。1979年涟水县艺人刘连勋整理改编上演。内容为：晋成帝宠信太师夏侯亨，夏侯与护国公严贞有隙，欲抄斩其全家。严贞之子严波、严涛出逃，聚集英雄占接云山为王。夏侯亨三打山寨失利，回军皇城欲篡位，成帝求救于严波，接云山群雄皇城除奸，夏侯亨逃往西凉。成帝派严涛兵伐西凉，捉拿夏侯亨后凯旋而归，终为严家平反雪冤。共六十四回。

书中文臣武将、才子佳人俱全，唱篇丰富。刘连勋表演娴熟，始演时刚好"文化大革命"结束，传统书目恢复上演，受到听众欢迎，同行金德银等相继传唱。

目莲救母　宣卷曲目，长篇。原名《大乘目莲宝卷》。作者及始宣唱者无考。叙傅姓员外娶刘氏，一生行善，吃素念佛，生子目莲后，刘氏开斋吃荤，暴食而亡。目莲立志要救活母亲，到西天雷音寺借得禅杖，挑开地狱门，见到母亲，但八百万罪鬼趁机出逃，幽冥教主要目莲追回罪鬼。目莲到曹州黄家投胎，取名黄巢，后起义造反，杀人八百万后身亡。目莲再到地狱，阎王称他罪鬼已收，牲畜未见，又要他投胎为屠夫。观音菩萨得知目莲为救母几次投胎，念其孝道，助他打开铁围城，救出母亲。全篇分上、中、下三集，约两万余字。

《目莲救母》以散文为主，间有韵文。故事曲折，语言通俗，唱词生动，以〔宣卷调〕或民间小曲宣唱，最后一句为拖腔，听众应和，称"和佛"。除说唱外，还有部分赋赞。如"十重恩"，极言母亲生育之苦，劝人报娘恩德，十分动情。全文宗教迷信色彩浓厚，在农村广为流传。坊间刻本和手抄本苏南各地都有。

白马驮尸　丹阳啷当曲目，长篇。作者不详。民国年间有王金娥师承贡巧珍传唱。叙洛阳秀才刘文英进京赶考，被山寇陆林捉上山寨，陆女金婷慕刘才貌，将他接至闺楼，私许终身。赠"还魂带"和白马放刘下山。刘在旅店观赏"还魂带"，被店主杨小楼窥见。此时朝中国太病危，张榜求医。杨勒死刘文英，正要移尸，被白马驮走。杨揭榜进京，用"还魂带"救活国太，被封为干殿下。陆金婷身怀六甲，被父发现，欲加杀害。金婷出逃，雪地产子。路遇进京寻夫遭丈夫遗弃的杨小楼妻。得知刘文英已被杨小楼害死，适白马驮刘文英尸至，遂同到开封府拦轿告状。包拯佯死，使人从宫中借来"还魂带"，使刘文英复生，案情大白。约可唱月余。

《白马驮尸》原为民间传说故事，啷当艺人从宝卷本移植传唱，因情节离奇，深受听众欢迎。王金娥演唱时，较多地吸收了当地民歌小调及戏曲唱腔来表现人物，在当地很有影响。

白泥小粉闹纠纷　无锡评曲曲目，短篇。1958年无锡市文化局倪松、谢枫创作。无锡市曲艺团冯天音、王瑞菁、王一梅首演。描写二十世纪五十年代无锡市庆丰纱厂工人在技术革新中，创造了白泥代替小粉浆纱的故事。作者用拟人化手法，把白泥和小粉人格化。白泥谦逊好学，小粉骄傲自满，小粉不服气白泥来接替，于是闹了一场有趣的纠纷。

《白泥小粉闹纠纷》在演出形式上，改男双档为两男一女三个档；改上手主唱下手拖腔为男女轮唱轮拖；三人同唱时，拖腔部分改用乐器伴奏；乐器除保留鼓板、三巧板外，增加二胡、琵琶、月琴。1958年5月冯天音、王瑞菁、王一梅以此曲目参加江苏省第一届曲艺会演（无锡会演区）获演出奖。同年8月参加首届全国曲艺会演，被选中进中南海怀仁堂曲艺专场演出，周恩来、陈云等国家领导人观看演出并接见演员，表扬评曲的革新改进。此曲目收入《第一届全国曲艺会演作品选集》和1958年8月江苏文艺出版社出版的《新曲艺千种》。

白金哥卖绒线　徐州花鼓书目，长篇。又名《白金哥私访》、《绒线计》。清末花鼓艺人卢义堂传唱。叙书生白金哥进京应试，因交不出百两银子未能进考场，气恼成疾。其母孙秀英进京求神还愿，在东岳庙被国舅李世龙看中抢走。为救母，白金哥化装成卖绒线货郎进李府救母，国舅妹翠萍以身相许，救出了孙秀英。共二十二回、可唱二十多场。

《白金哥卖绒线》在演唱方面有三大门派：以卢义堂为代表的“卢派”，唱腔深沉、悲壮，传人有王世友、卜庆春、王月华等。以黑云彩为代表的“云彩派”，唱腔婉转柔和、花腔多，做派调皮、滑稽、笑料多，善表儿女情长、洞房花烛之类的喜庆场面，传人有王月新、李玉兰等。第三派以靳里鲜、王连东为代表，其表演风格介于两派之间。

白泰官　苏州评话书目，长篇。又名《兰陵白侠》。1979年常州市评弹团演员周玉峰根据老艺人许玉泉口述提纲及民间传说编演。故事叙清代雍正年间，常州白泰官经名师指引，成为忧国忧民、助人为乐的义士。艺成回乡，途中因救太子弘历，被引荐进宫，雍正皇帝要他在朝为官，白不受，隐居江南。见师兄私设密室，奸淫幼女，乃联络绿林英雄，捣毁贼窝，为民除害。为此，被誉为“兰陵白侠”。后因雍正皇帝失落“五宝珍珠”，立召白泰官进京捉拿盗贼，追回原物。事成之日，仇家告白为“复明党”人，雍正密旨欲加杀害。白泰官最终看清雍正皇帝的用心，如梦方醒，反出皇城。全书四十回，可演六十多个小时。

《白泰官》的主人公在原民间传说中是个反面人物，周玉峰作为正面人物塑造。在《大闹李王庙》、《血溅石家桥》等回目中，渲染了常州的地方风情，并注意把常州方言和文学语言结合，增强了口头讲唱的文学性。1980年上海人民广播电台、江苏人民广播电台曾分回录播。

白蛇传　(1)苏州弹词书目，长篇，又名《义妖传》。清乾隆、嘉庆年间弹词艺人陈遇乾据同名唱本、戏曲及民间传说改编，由俞秀山、陈遇乾始演。叙蛇精转世的白素贞，在杭州找到前世恩人许仙，乘游湖之机和许仙同舟，邀许到家，小青为媒，当夜成亲。许仙因小

青盗来的库银被发配苏州，白素贞到苏州后，夫妻同开药店。端午节白素贞误食雄黄酒显原形，吓死许仙。白素贞盗仙草，救活许。白素贞的伙伴小青迷惑昆山顾姓书生，盗宝，为人识破，全家移居镇江。金山寺法海和尚诱许仙出家，白素贞向法海索人，与法海斗法，水漫金山。素贞等败退，逃回杭州，在断桥再遇从金山上下来的许仙。许仙认错，重归于好。后白素贞生子满月，宴庆之际，法海突至，用金钵收白，夫妻哭别。其主要回目为《游湖》、《借伞》、《端午》、《盗仙草》、《水漫金山》、《断桥》、《合钵》和《祭塔》等。每天一场，每场两小时，可弹唱两个月左右。

苏州弹词《白蛇传》为神怪故事，但充满人情味，反映市民对自由婚姻和幸福生活的向往。在传承过程中，历代艺人对故事情节的发展，逐渐以现实生活和市民情趣代替神怪色彩，代表正统思想和佛道观念的法海，被贬为反面人物。但仍保留许仙出家，许梦蛟中状元、祭塔，白素贞成正果的结尾。中华人民共和国成立后，苏州市文联于1952年组织曹啸君等成立《白蛇传》整理小组。整理后的新"白蛇"从白娘娘"峨嵋千载修，化作女儿身，荒山嫌寂寞，尘世去游春"开始，到许仙夫妻母子梦里团圆止。《合钵》以后情节大都删去。当时正值"三反"、"五反"运动，书中的几个药店老板，被描绘成"不法资本家"，共二十四回，可弹唱一个月。之后，在演出实践中又作了增删，增加部分主要是《红楼说亲》和《姐弟分别》。《红楼说亲》由潘伯英、曹啸君创作。1959年曹啸君、高雪芳、杨乃珍三个档在上海以此段子为周恩来总理演出，1980年曹、杨双档到香港访问也演唱此段(见图)。



传唱苏州弹词《白蛇传》有影响的艺人有吴升泉、吴西庚、王子和、俞筱云、蒋月泉、王柏荫、曹啸君、杨乃珍等。曹啸君嗓子没有"阴面"，但嗓音高，比较宏亮，音域较宽，根据这一特点，他自创"小书大说"的方法，以面风、手势、眼神配合，靠精气神抓听众，自成风格。

《白蛇传》的刻本，最早有清乾隆时的《新编宋调全本白蛇传》、《新编东调白蛇传》；嘉庆十四年(1809)有陈遇乾原稿，陈士奇、俞秀山订定的刊本。

(2)扬州弹词书目，长篇。清光绪年间泰州弹词艺人周庭栋根据弹词本《义妖传》编演。全书分四十四回，自《游湖》、《船遇》开书，至《合钵》、《绕塔》止，可演十五至二十场。

《白蛇传》在传唱过程中，丰富了茅山道士与白娘娘斗法、小青与顾相府公子婚恋、许仙参加赛宝会等内容。对公门内情、药店行业、街市庙会、江湖术士等社会生活和各色人等有较详的描述，且颇多科趣。周庭栋之子周少庭演唱俱佳，刻画白娘娘细致、生动、传情，赢

得“青衣弹词”的美誉。扬州市文化局存有周少庭传人董干元的口述记录稿。

(3)唱春曲目,中篇。作者无考,由历代艺人加工丰富。中华人民共和国成立后,由宜兴唱春艺人俞坤口述,宜兴县文化馆蒋尧民整理。其基本情节与民间故事《白蛇传》类似,全篇二十一段,每段四十八句,共一千零八句。

唱春《白蛇传》以“十二月花名”形式演唱,一韵到底,抒情味浓,艺人在传唱过程中,对内容也有所丰富,增加了“许汉文吃汤团”、“小青盗库银”、“许仙充军”、“钱塘县自打”、“小青婚嫁”、“许仙二进监牢”、“真假白素贞”等情节。镇江市“白蛇传文库”有抄本收藏。

白绫记 徐州琴书书目,长篇。又名《李良方赶考》、《杨秀英告状》,作者不详。清代初年艺人据民间传说编演,并不断丰富加工而成。内容为:北宋仁宗年间,山西杏花县杨家畦杨秀英,嫁给李家村李良方为妻。李进京赶考,得中状元,被招为天官韩龙之婿,不归故里。逾四年,李母身亡,杨秀英无力埋葬,只得用一块白绫,写上祖辈名字,连同三岁的儿子一起卖掉。十五年后,杨秀英迫于生活,要饭进京寻夫,在京城巧遇李良方。李不但不认,反而将她打昏在地。杨秀英找到李府,向天官之女韩翠萍哭诉身世。李得知后,又将杨打昏,并命家丁将杨抛至郊外,途中遇开封府包拯。包将杨带回府中,问明情况,于金殿参奏李良方。皇帝不信,反而听信李良方狡辩,绑杨秀英至午门欲斩。韩翠萍得知,苦劝李收下杨秀英,李不肯,韩求助父亲。韩龙大怒,面谏皇帝,皇帝仍不信,韩龙撞死于金殿。皇帝仍要斩杨秀英。此时驸马张银龙到法场问杨情况,知杨乃自己生母,即到金殿,出示白绫为证。皇帝无奈,由开封府判斩李良方,杨秀英母子团圆。全书共十八回,可唱九个小时。

《白绫记》原为十二回。中华人民共和国成立后,由琴书演员袁月侠、丁兰英再次加工创造,从十二回发展到十八回。并以唱篇多为其特色,全书唱词五千余句,占整部书词的三分之二。唱词以“更生韵”、“天仙韵”、“丑牛韵”、“彷徨韵”为主。

白鹤传 苏中道情曲目,长篇。取材于道教传说,民国初年东台艺人陈少堂编唱。叙仙界白鹤与天河边的荻芦相爱,王母动怒,将他们打入凡尘。托生为韩湘子和林英,结为夫妻。后韩湘子因受“八仙”中吕纯阳、汉钟离等引度,得道于终南山五福朝阳洞。韩湘子得道后,九次归家度叔祖韩愈,十次归家度妻,五度婶母。此曲目每天说唱两小时,可连续说唱二三十天。

《白鹤传》以扬州方言演唱,主要曲牌为〔耍孩儿〕,因易学易唱,流传甚广,其他曲种和剧种也有移植改编的。

包　公 苏州评话书目,长篇。由《五虎平西》、《狸猫换太子》两部分组成。《五虎平西》为清咸丰时艺人张树庭根据同名演义小说编演。《狸猫换太子》于民国年间由艺人杨莲青根据京剧连台本戏改编,因两部书中均有包公而得名。内容以狄青屡次征战遭害为主线,贯串包公理案伸冤、锄奸除虐故事。主要段落有《大闹万花楼》、《狄青刀劈王天禄》、《大战两狼山》、《狄青挂帅》、《寒窑告状》、《阴审郭槐》、《打龙袍》、《仁宗认母》、《狄青奉旨征

西》、《鄯善国招驸马》、《大战九宫山》、《洞房行刺》、《狄青大闹金銮殿》、《假死归郑州》、《包公三探郑州》、《赐死庞妃》、《包公天波府议事》、《大破庞庄》、《大破铁剑山》、《午门斩包公》、《三盗打皇鞭》、《包公辞朝》等。从庞吉谋反至《大破铁剑山》部分为苏州评话演员金声伯延伸发展而成(见图)。全书将历史征战的金戈铁马与公案书结合,重视感情描写,着重塑造了公正廉明,秉公执法的包公形象,对智勇双全、忠心报国的英雄狄青、李太后及郭槐、庞吉等正反面人物的刻画也很成功。苏州戏曲博物馆资料室藏有《包公》手抄本。



老子·折子·孝子　苏州弹词书目,中篇。1979年苏州市评弹团邱肖鹏、徐檬丹、周锦标(以上执笔)、汤乃安、杨作铭集体创作,景文梅、庞学庭、丁雪君、薛君亚、潘莉韵首演。叙苏州老画家胡重石,把在"文化大革命"中被抄家归还的画稿和古玩献给国家,得奖金五万元。已与他划清界限分居的两子、一女、一媳,忽然变得十分孝顺,争欲接他归家赡养。胡为避免与子女矛盾,听从友人意见,仍居原处。一次,老画家去省开会,其女黄夜潜入他的住处,企图偷取奖金存折。谁知另二位"孝子"与"贤媳"也来偷盗,结果均无所获。胡老归来,不信儿女会来偷盗。由友人设计,假传死讯。子女们争先恐后前来奔丧,在灵前争相抢寻存折,此时胡老才如梦方醒。全书分《骗》、《偷》、《抢》三个回目。

《老子·折子·孝子》为讽刺喜剧,从情节结构到语言安排,都充满笑料,演出时把老画家的善良敦厚,大儿子的贪婪无能,大媳妇的愚蠢奸诈,二女儿的卑鄙虚伪,三儿子的粗俗无赖,刻画得淋漓尽致。创作演出的一年中,共演出九十八场,听众达五万人次。后苏州、上海、杭州的滑稽剧团曾改编演出。1981年12月,作品收入中国曲艺出版社出版的《中篇弹词选》。

老杨与小杨　苏州弹词书目,中篇。1963年苏州市评弹团邱肖鹏、郁小庭据滑稽戏《满意不满意》改编,同年7月由江苏省曲艺团、苏州市评弹团谢毓菁、谢汉庭、汪梅韵、侯莉君、高雪芳、王月香、王鹰、薛君亚、丁雪君等联合首演。叙苏州松月楼菜馆服务员老杨与小杨师徒俩的故事:小杨初中毕业,不安心工作,服务态度生硬,引起顾客不满。老杨耐心帮助,同事善意批评,他不接受意见,反而要求转业调茶厂。到了茶厂,被派到食堂服务。他愤然回家,骑车闯入鹅群,摔下跌伤,上医院治疗,护士竟是遭他在店中粗暴对待的顾客叶美英。叶美英毫不介意,细心护理,小杨深感惭愧。他思想转变,回店工作。一次,小杨错穿老杨三号服务员工作服,误被茶厂当作老杨,请去作先进事迹报告。他越是推辞解释,人家越以为是谦虚谨慎。小杨左右为难,反复思考,毅然登台。作了一次自己不安心服务行

业工作的检讨，获得茶厂职工阵阵掌声。全篇分《要转业》、《闹转业》、《不转业》三回，一场演完。

《老杨与小杨》喜剧色彩浓郁，充分运用苏州评弹“发噱”的手法，巧妙结构“误会”，生动刻画人物，演出时听众笑声不断。

老相识　南京白话曲目，小段。1963 年南京市秦淮区曲艺队李宗汉创作，梁汉辰首演。叙两个多年未见面的南京人，骤然于街头相遇，彼此以成串的南京土话讲述这座历史古城在中华人民共和国成立后所发生的翻天覆地的变化。

《老相识》借鉴相声的表演形式，用南京本地方言进行说表，诙谐的语言，亲切的乡音，加上演员生动的表演，获得了南京广大听众的承认和欢迎，成为“南京白话”曲种的最早曲目之一。

机房苦　南京白局曲目，小段。作者不详，清末即在南京织锦工人中传唱，民国年间白局玩友梁汉臣、纪鑫山擅唱。内容描绘旧时代织锦工人繁重的体力劳动情景，反映工人对漫长、艰苦的机房压抑生活的愤懑心情。

《机房苦》采用〔数板〕演唱，擅唱者之一的梁汉臣祖辈都是织锦工人，对工人遭受的苦难有切身体会，因此唱来感情真挚，一字一句，动人心弦。此曲目为白局有影响的保留曲目之一，南京市文化局艺术资料室藏有梁汉臣传唱的演出手抄本。

李三宝传　山东快书书目，长篇。南京军区前线歌舞团曲艺队陈增智创作并演出。故事叙中国人民解放军某部班长李三宝苦练军事技术，提高杀敌本领，耐心帮助战友，正确处理个人的家庭和婚姻问题，最后成为全师闻名的战斗英雄。全篇分《李三宝挑战》、《李三宝看家》、《李三宝留队》、《李三宝比武》、《初访李三宝》、《李三宝传经》、《李三宝抵罪》、《李三宝打狗》、《李三宝得子》、《李三宝接兵》、《李三宝打靶》和《李三宝上阵》等十二个段落，均可独立成章。



山东快书《李三宝传》有浓厚的军营气息，“扣子”紧，“包袱”多，陈增智口齿清脆，动作利索，表演传神。1964 年，陈增智以《李三宝比武》参加全军文艺会演，获创作奖及表演奖。其中前六篇收入 1980 年江苏人民出版社出版的《李三宝比武》一书，后六篇分别发表于 1981 年、1983 年、1984 年和 1985 年的《曲艺》杂志。

李双双　扬州弹词书目，长篇。1964 年江苏省曲艺团张慧侬依据同名电影改编。张慧侬、顾群首演。叙李双双关心集体，爱社如家和敢于主持公道的故事。分《管孙有婆》、《劝孙喜旺》、《贴大字报》、《选记工员》、《公社告状》、《约法三章》、《再度风波》、《针锋相

对》、《小王相亲》、《夫妻和好》十个回目。作品语言诙谐。编演者张慧依擅长说表，对孙喜旺憨厚、朴实，又不失机灵、幽默的形象，表现得惟妙惟肖，被听众称为“活喜旺”。同时演唱此书目的还有同团的孙建华、李来淼。

李双喜借年　苏北琴书曲目，中篇。又名《奇巧案》。清末李义成等艺人根据民间传说编演。叙山阳县书生李双喜，腊月三十奉母命往岳家借钱过年。岳父嫌贫爱富，欲悔亲。李双喜被赶出客厅，遇未婚妻蒋玉环赠与钱物。是夜恶霸马举人家失盗，妹被杀，马栽赃李双喜，李双喜被送至山阳县衙。山阳县令刘环芝知李双喜有冤，但马举人买通地痞及李双喜舅父作伪证，李双喜被判死刑，绑赴法场。情急之时，蒋玉环上公堂喊冤，陈述赠钱物经过，案情大白。后县令主婚，李双喜夫妻成亲。

《李双喜借年》于1950年前后，经艺人徐广才、张明爱等在演出过程中再度创作，不断加工，使情节曲折奇险，乡土气息浓厚，成为苏北琴书的“看家书”之一。

李迎春出家　童子书曲目，中篇。又名《绣楼记》。根据晋代葛洪所撰《神仙传》中“李老君出世成仙”的故事编演。为清嘉庆年间童子艺人俞果的代表作。故事写唐代亳州商贾大户李开山夫妇年老无子，烧香行善，生女李迎春。神仙为下凡投胎使李迎春无夫怀孕，后因身孕败露，遵父命，引火自焚，李母心疼女儿将她放生。李迎春流落深山老林七十三年，历尽艰辛，断三根肋骨，生下老君，李迎春被封为李山老母。全篇共四回：《李开山祭祖》、《李开山求子》、《李迎春出世》、《李迎春出家》。约十万字，可说唱六至七小时。

《李迎春出家》说唱并重，表演时还伴以舞蹈。说白中都用五七字句，讲究排比，一气呵成。唱腔上重平仄押韵，演唱以〔童子调〕为基础，配以丝弦，自成一派。巫师跳神的民间舞蹈动作，经过加工提炼，形成一套独特的说唱表演。成为童子艺人在演出中必唱的书目之一。民国年间，艺人郭三照在海州、东海、新浦等地演唱此曲目一度走红，后传海州马景翠、王秉藻等童子艺人。此曲目在民间流传甚广，直至中华人民共和国成立后仍演唱不衰。东海县文化局存有清代末年的手抄本。

西　汉　(1)扬州评话书目，长篇。据《西汉演义》敷说，改编者无考。据清康熙时费轩《扬州梦香词》载，当时即有艺人在书场演出此书。叙项羽、刘邦从起义破秦到楚汉相争故事。主要回目有《冒雪访萧何》、《斩蛇举义旗》、《进兵徐州》、《韩信投军》、《范增出山》、《刘项合兵》、《东阿大战》、《怒杀宋义》、《破釜沉舟》、《九战章邯》、《二路分兵》、《项羽坑秦卒》、《刘邦得张良》、《指鹿为马》、《刘邦进咸阳》、《项羽诛子婴》、《鸿门宴》、《自立霸王》、《刘邦入褒》、《韩信弃楚》、《筑坛拜将》、《暗渡陈仓》、《智取三秦》、《连得两魏》、《潍河大战》、《车战胜楚》、《渡河破魏》、《陵母伏剑》、《纪信诳楚》、《破赵收燕》、《范增遭贬》、《囊沙破楚》、《鸿沟议和》、《四面楚歌》、《乌江自刎》等，共可说一百三十场。书中对主要人物项羽拔山举鼎、叱咤风云、英雄盖世、诚实豪爽的一面和他刚愎自用、有勇少谋、不纳忠谏、不善用人的一面；对刘邦知人善任，善于笼络人心，在失败中能吸取教训的一面和他虚伪自私、

疑忌功臣的一面，都从行动、语言到内心活动作了细致生动的描绘。

扬州评话《西汉》于光绪初年由许鸿章传任永章、刘春山。传任的是全书，传刘的则从《二路分兵》开始，少传三十场。刘春山据史实补充和丰富了《项羽起义》、《九战章邯》两回，并据《喻世明言·闹阴司司马貌断狱》扩充了《八案定三分》。刘春山在没有前三十场书的情况下，也能连说一百三十场。后刘春山之子刘小山用三十块银元向任门弟子戴善珊买了前书。中华人民共和国成立后，戴善珊族人戴步章拜刘春山弟子江寿山为师，使《西汉》的前后书得以合为一体，后传孙干章、王善和、张善安。

(2)苏州评话书目。长篇。常州市评弹团张荣生于1953年据《西汉演义》编演。共六十回，主要回目有《进军咸阳》、《立志兴汉》、《龙困沙滩》、《鸿门赴宴》、《火烧栈道》、《出师汉中》、《韩信拜将》、《消灭章邯》、《暗渡陈仓》、《四面楚歌》等。书词语言浅显，情节曲折，场景宏伟多样。张荣生突破传统评话的说表程式，说来平和亲切，娓娓动听，很受农民和城市体力劳动者的欢迎。

(3)工鼓锣曲目，长篇。又名《楚汉相争》。民国年间沭阳艺人仲重友据《西汉演义》编演。故事与扬州评话、苏州评话同名书目相近，能演唱三十余场。

工鼓锣《西汉》曲词优美，合辙押韵，对仗工整。在说白中，仲重友以其丰富的历史知识，引经据典，丰富了原作。此书目在苏北流传较广，苏北大鼓也曾移植演唱。

西厢记　苏州弹词传统书目，长篇。清光绪时朱寄庵据王实甫同名杂剧及李日华传奇《南西厢》编演，民国二十年(1931)后，黄异庵在其师谢鸿飞脚本的基础上，加工创造。传杨振雄又有提高。叙书生张君瑞在普救寺与崔相国之女莺莺相遇。为解普救寺之围，崔夫人许女嫁张生。围解后，夫人赖婚，经丫鬟红娘周旋，使张生与莺莺西厢相会。事被夫人知晓，拷问红娘，得知西厢详情。夫人无奈，许女与张结婚。但又以相府不招白衣婿为由，逼张生赴京赶考。张生与莺莺遂在长亭告别。全书分《游殿》、《操琴》、《惊艳》、《借厢》、《酬韵》、《闹斋》、《寺惊》、《请宴》、《赖婚》、《琴心》、《传柬》、《闹柬》、《回柬》、《赖柬》、《寄方》、《佳期》、《拷红》、《长亭》十八个回目，可演一个月以上。

苏州弹词《西厢记》唱词优美，颇具文采，对小和尚法聪、红娘、莺莺、张生、崔夫人等人物性格及内心活动刻画均十分细致，《游殿》、《传柬》、《闹柬》等情节幽默风趣。在光绪年间即轰动书坛。常熟文人左畸在《书场杂咏》(《评弹史料》之六)中作如下记述："邑人朱寄庵先生，始创《西厢记》弹词，说、噱、弹、唱别出心裁，响遍江南。当年在玉壶春(即湖园书场原址)弹唱时，邑之士绅向不听书者，因慕先生才名，相率乘轿至书场，门前停留轿子有十三乘之多。"诗赞："独创西厢朱寄庵，声名响遍大江南，玉壶春里缙绅集，门口停留轿十三。"擅唱此书的名家还有朱兰庵、朱菊庵、朱介生、何许人、何可人、黄异庵、杨振雄、钱雁秋等人。

西游记　扬州评话书目，长篇。清末艺人戴善章据明吴承恩同名小说并参考同名鼓书编演。叙唐僧西天取经遭八十一难故事。自唐僧离长安西行始，至得经东回于通天河失经"剪口"。共分二十五回：《五行山》、《高老庄》、《黄风岭》、《流沙河》、《五观庄》、《白骨精》、《黄袍怪》、《平顶山》、《乌鸡国》、《红孩儿》、《车迟国》、《通天河》、《金兜山》、《女人国》、《琵琶洞》、《真假悟空》、《火焰山》、《小雷音寺》、《朱紫国》、《狮驼岭》、《盘丝洞》、《无底洞》、《灭法国》、《天竺国》、《大雷音寺》。可说演两个月。

戴善章以"信口说《西游》"闻名。常借书中妖魔鬼怪，针砭时弊，讽刺丑类。听众听得痛快，被嘲讽的人虽恨之入骨，又不便"对号入座"自认妖魔。他书词多变，且时过境迁后也难以全盘照搬，后人不易学习。受戴善章影响，蓝松堂、陈松年、林受章等也说过《西游记》。

戴善章书艺传弟秉章、子步章和侄少章。扬州市文化局存有戴秉章演出本记录稿残本。

百虫吊孝　工鼓锣曲目，小段。1965年淮安艺人朱文坦根据自己对各种昆虫生活习性的观察和积累创演。故事为小蝗虫请知了先生算命，得知自己只能存活半年，不禁忧郁而终。百虫各显其能，为小蝗虫举办了隆重的凭吊和安葬仪式。

《百虫吊孝》采用拟人化手法，将各种昆虫的生活习性和特征都勾勒出来，并以其特长和吊孝情节作了有机的结合和分工。曲目语言诙谐生动，吊唁仪式叙述合情合理，令观众听后忍俊不禁。因其富有人情味而得以迅速流传。

达子敬打马猴　南京评话书目，长篇。又名《古棠奇侠传》。据六合县真人实事和民间传说改编，作者不详。民国初年评话艺人丁久经始演。故事叙乾隆年间山东七十二寨之第七寨寨主沈爰，驯一马猴，凶猛强悍，遍游江淮，无人与之为敌。到六合时，被回族武林高手达子敬击毙，由此成仇。达子敬为解仇，冒风险亲往山东赔礼，闯过多种关卡，终于和好。此事为洪泽湖水盗得知，故意盗走六合县令大印，指名要达子敬去讨，达遂三下洪泽湖，以大智大勇和绝技获胜，因而声名远扬。此后，太湖强人与南京捕快甘凤池作难，盗走江宁府刘墉知府印鉴，甘与达结成异姓手足，由达下湖取印，又遇到更大的艰难险阻，但均为达层层破除，取印回归。其后，达子敬虑及积怨江湖过多，难于处世，乃用石灰粉自盲双目，闭门不出，直至病故。全书分《打马猴》、《四下洪湖》、《太湖取印》三大部分，四十多回。

《达子敬打马猴》着重塑造达子敬德高技精，智勇双全的武侠形象，并写出多种武术技能，语言通俗流畅，生活气息浓郁。丁久经始演后，又经杨守政、王四瞎子、夏大淳等接演，并不断丰富发展细节和表演技艺，流传在六合城乡及盱眙、来安、天长、仪征等地。

吕四娘刺雍正　南京评话书目，长篇。据小说《雍正剑侠图》部分内容编演，作者不详。现知民国年间艺人孔筱平已说此书。叙清康熙帝病中立密诏传位十四皇子，四皇子舅父隆科多改"十"为"于"，成为"传位于四皇子"即雍正。雍正接位后，逼太后，施暴政，害弟兄，杀功臣，排异己，建私党，训练"血滴子"，搞暗杀活动，以致朝中人人自危，惶惶不可终

日。并大兴文字狱，杀害无辜。浙江文豪吕留良因被门下子弟所累，虽已亡故，也被掘棺毁尸，吕氏家族俱遭斩首。吕留良后人吕四娘，立志为民除害，为家族雪恨，几经挫折，终于刺死雍正，除去了一代暴君。全书共九十回，前三十回为篡诏夺位，杀兄害弟，建私党组成“血滴子”；中三十回为诛功臣，杀年羹尧，害隆科多；后三十回为大兴文字狱，创坟锉尸灭吕氏家族，吕四娘刺死雍正。

《吕四娘刺雍正》故事情节曲折纷繁，人物众多，孔筱平抓住吕四娘这一人物为中心，用大段穿插的办法，使故事串联一起，组成扣子，着意刻画吕四娘除暴报仇的巾帼女侠的形象。后书艺传子孔幼平，孔幼平有大专学历，知识面广，得父亲亲传后又进一步丰富了书情，加之在表演上语言诙谐，台风火爆，颇受听众欢迎。

吕洞宾戏牡丹　徐州琴书书目，小段。亦名《吕洞宾打药》。据民间传说编演。民国初年由三弦盲艺人孙玉清、罗振龙、曹成平、滕维善等传唱。叙吕洞宾到万全药店假装打药，为难店主白员外。白员外无法对付，到后楼告知女儿牡丹。牡丹来到药店，隔帘与吕洞宾答对，挫败吕洞宾，使吕洞宾狼狈不堪，只得偷驾彩云飞回终南山。全段共三百多句，可唱半个小时。

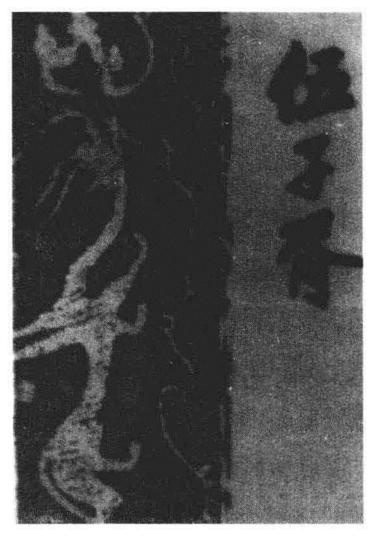
《吕洞宾戏牡丹》是个以斗智慧、赛聪明为特点的段子，有白有唱，通俗易懂，说白逗趣，诙谐活泼，塑造了一个知识丰富、才华横溢的才女形象，传唱开后到处受到听众的欢迎。起初，孙玉清等以八人档、六人档、四人档唱过堂会、庙会，一唱众和，有声有色，把此曲目唱红。罗振龙善唱女角，把白牡丹唱得惟妙惟肖，令人喜爱；曹成平会逗人，常把听众逗得忍俊不禁。传人有张宜琴、王永琴、陈元爱、丁兰英等，也都各有所长。曲目曾为花鼓、渔鼓等曲种移植，江苏的梆子戏、柳琴戏等剧种曾改编演出。脚本于1982年由丰县邓贞兰整理发表在徐州市曲艺家协会选编的《传统曲艺选》。

回　唐　苏北大鼓书目，长篇。1962年宿迁晁岱民、王春业、刘汉飞等承接传统书目《罗通扫北》的人物和情节续编演唱。叙罗通北征班师回朝，西宫娘娘苏凤姣因记苏罗两家世仇，设计陷害罗通。她假借庆功，矫诏请罗通西宫赴宴，用蒙汗酒醉倒罗通，移至龙床，反言罗通欲行非礼。西台御使胡丁受西宫密旨，酷刑至罗通昏死。罗妻庄美容以送尸还乡之名，携罗通回归山东。清明时节，唐太宗率百官祭扫皇陵，遭塞北罗可汗偷袭包围，程咬金请出罗通杀败可汗解救了皇陵之围。共六十四回，可演唱八场。

《回唐》说唱并重，以方言土语入话，幽默、质朴，其中“火烧西台府”和“程咬金辞辩唐太宗”两段可独立成章。王春业、刘汉飞打破了一般大鼓艺人演唱“流口”的惯例，实行定词定调，以“呆口”演唱，使书词日臻完美。经过长期广泛传唱，成为苏北宿迁、新沂、睢宁一带大鼓艺人的主要书目。

伍子胥　扬州评话书目，长篇。原名《列国志》，编演者不详。清末即在扬州书坛流行，后失传。民国年间艺人费骏良据《东周列国志》第七十二回至七十六回内容重编。叙春

秋时伍子胥出逃吴国，后领兵伐楚为父兄报仇故事。共十六回：《祸起宫闱》、《父兄蒙难》、《一门忠烈》、《衔冤走国》、《闯过昭关》、《渡江乞食》、《义结猛士》、《吹箫过市》、《举荐专诸》、《鸡父交兵》、《专诸刺僚》、《费贼伏诛》、《剪除庆忌》、《孙武练兵》、《汉水决战》、《入郢鞭尸》。可说二十场。



《伍子胥》通过伍子胥的遭遇，展示春秋后期吴、楚两国兴衰过程及原委。演出时，演员结合抗日战争形势，借书中人物故事，揭露那些消极抗战、腐败无能的大小统治者，并公开向听众声明此为“古书时说”。

中华人民共和国成立后，费骏良之子费力将其父口述本交扬州市文化局艺术档案室收藏；1983 年，又和汪复昌合作整理，于 1985 年由中国曲艺出版社出版。

血衫记　苏州弹词书目，长篇。1982 年常州市评弹团周希明据传奇《公孙汗衫记》改编，周希明、汤小君首演。叙宋初，宰相赵普夫人在渭水三江口船上产下一女，心中不乐。巧逢江中飘来一木盆，内有一男婴，身裹血衫。夫人弃女拾男，回转京城，取名天赐。宴庆之日，赵普看出破绽，查明真相。无奈此时高朋满座，只好将错就错。十八年后，天赐成人，名登金榜，放任河南巡按。途经南阳，为除恶霸孙魁，乔装私访，不幸落在孙魁手中。南阳知府孙元为保兄弟孙魁，欲处死天赐，幸得绣娘李梦香相救。孙元妻及女水花对天赐深表同情，暗中相助，大义灭亲，使孙元、孙魁落入法网。事后得知绣娘乃天赐生母，水花乃赵普亲女。赵普闻讯亲临南阳，天赐复姓归宗，与水花喜结良缘。共十四回，可说唱十四场。

《血衫记》的“弃女拾婴”、“乔装私访”、“喜结良缘”三段书路，各自成关子。演唱时着力表现赵普将错就错的矛盾心情，天赐为民除霸的满腔热情，绣娘、水花大义灭亲的正义感情。情节发展环环紧扣，行腔委婉缠绵。

血滴子　苏州评话书目，长篇。民国初年艺人殷剑虹据《雍正剑侠图》中“血滴子”、“万年青”、“甘凤池”、“吕四娘”、“十三妹”等故事编演。内容从雍正组织“血滴子”队伍始，至雍正被刺身亡。有《盗万年青》、《捉鱼壳》、《大战金山寺》、《盗三宝》、《甘凤池招亲》、《甘凤池苏州遭难》、《江南八侠斗了因》、《兵困飞龙岭》、《十三妹告状》、《吕四娘三刺雍正》等大段落。能演三个月。

《血滴子》为剑侠书，以情节取胜，大关子迭起，矛盾尖锐，故事惊险，其中描写剑侠打斗、武功本领，有独特风格。殷剑虹说表清晰，面风、手势与说表结合，颇有表现力；所起角色区分清楚，招式清脱，拥有不少听众，在书坛上颇有声誉。后其艺传子殷小虹。苏州市戏曲博物馆资料室藏有此书目十五万字提纲抄本。

乔奶奶骂猫　(1)扬州清曲曲目。原作者不详,清末清曲玩友朱少臣改编。叙乔奶奶在端阳节外出看龙舟,回家后不见了心爱的狸猫而对各色人等大加咒骂,说得了她家狸猫的人会得到什么什么报应等等。唱词多用夸张的扬州方言,诙谐幽默。对旧时扬州端阳节的龙舟活动和市民的习俗有生动的描写,属娱乐性曲目。全曲用〔双蝴蝶〕、〔数板〕、〔滚板〕、〔梳妆台〕四支曲牌组成,可唱约三十分钟,长期以来为听众所喜爱。

《乔奶奶骂猫》为"泼口"曲,历代艺人都用阔口唱,能者甚多,扬州市文化艺术研究室保存有马福如于1962年演唱的录音及同步曲谱。

(2)南京白局曲目,小段。作者无考。南京市白局曲艺团周惠琴擅演。叙端午节时家住扬州城十二门四水关六吊桥的乔奶奶因看龙船,跑掉了家中的一只狸花猫。乔奶奶发觉后,四处寻找,但仍不见踪形,于是泼口大骂。由于目标不明,只好漫天乱骂,决心"三百六十行都骂到",全曲共骂了二十一行和十种人。

《乔奶奶骂猫》情节简单,但有浓郁的市井生活气息。唱词风趣,对乔奶奶无一句贬低之词,但却处处用"调侃"的语调对乔奶奶进行了嘲讽。此曲目为白局艺人必学之基本曲目。唱腔以〔数板〕、〔快板〕、〔慢数板〕为主,对演员口齿、吐字有较高的要求,许多白局艺人用此练习基本功。周惠琴演此曲目,嗓音高而亮,吐字有力,表演传神,颇为观众称道。

后七国　徐州大鼓书目,中篇。据《后七国演义》改编,编者不详。二十世纪三十年代后期,邳县大鼓艺人李庆云重编演唱。叙燕国乐毅伐齐故事。分五节:第一节,叙燕王哙受佞臣之惑,让位于子之,子之倒行逆施,哙被迫潜居无终山。第二节,叙齐宣王兵征燕国,杀燕王哙及子之,掠燕国之宝。郭隗等辅佐燕太子平在玉田即位,屯粮练兵,以待复国。第三节,叙燕联合五国之兵伐齐,齐王败走;乐毅在燕屯兵,伺机攻打莒城、即墨。第四节,叙燕太子听谗言逼走乐毅;王孙贾与田单扶齐太子田法章为襄王,用火牛阵大破燕军,尽收所失七十二城。第五节,叙燕惠王复请乐毅,乐毅以赵之使臣出使燕国,修燕赵之好。全书可演唱四小时。

《后七国》概括描绘七国争雄的历史,精写乐毅伐齐之事。李庆云演唱时略述战事,重表人物的韬略、计谋和行动、集中刻画乐毅等人物。第一、二节书采用二百多句唱词一气带过,从第三节起,详细表述乐毅其人,抓住典型细节描写人物:如计捉齐湣王;十二岁的王孙贾袒臂入市,呼义士四百人入宫,驱散二十万大军;火牛阵大破燕营;三请乐毅回燕等等。听众评价他把乐毅"唱神了,唱活了"。

杀得洋鬼子不敢来　唱麒麟曲目。作者不详。清道光末年即在镇江沿江地区民间传唱。叙"鸦片战争"时,英军进犯镇江,在圌山江面遭中国守军火炮阻击。英舰中弹,吓得退出江面,不敢再来进犯。共十六段,六十四句。

《杀得洋鬼子不敢来》唱词为七字句,一段一韵,通俗朴实,1961年由镇江大港镇农民田国章回忆重唱,所用〔麒麟调〕为地方小曲,易学易记,不久沿江群众普遍传唱。同年,由

田德清、康新民、赵慈风记录整理，于 11 月发表于《民间文学》杂志。

竹木相争　(1)盐城大唱曲目，小段。作者不详。取材于佛经传说。据艺人倪文峰讲，此曲目由大唱艺人代代相传，约有百年以上历史。内容通过竹子与木头相遇，互争谁为兄长各不相让，各诉自己的贡献。经过一番饶有情趣的论战，都有了新的认识，终于言归于好。全曲二百二十余句。作品以拟人手法，层层叠叠加深寓意，语言自然流畅，风趣活泼，在民间传唱不衰。

(2)清淮小曲曲目，小段。作者无考。是民国年间清淮小曲艺人金秀才、赵永元的常演曲目。叙木排和竹排在扬子江中相遇，各叙家常。为了争谁称得起栋梁，双方各逞高强，把竹子和木头的用途统统摆了一遍。最后双方握手言和，承认各有所长。共一百五十多句。清淮小曲《竹木相争》以拟人化手法创作，以对唱形式表演，曲词以五言和七言句式为主。艺人在演唱时，起首念两句淮安方言的引子，然后用〔京梳子〕起腔，中间部分为一问一答式对子句，紧接着用〔急板〕将其推向高潮，最后用〔尾声〕结束。

多　多　苏州弹词书目，中篇。1979 年江苏省曲艺团郁小庭、张棣华创作。1980 年袁寅琴、王跃伟、侯莉君、孙世鉴、唐文莉、徐宾、黄霞芬首演。内容叙湖山医院一女婴，其母在生下她后悄然离去。医护人员收养了女婴，取名多多，意为一个多余的人。三年后她吵着要妈妈，并认定年轻的护士长何英英就是她的母亲。何英英为了让多多得到母爱，有一个温暖的家庭，决定将她抚养，但遭到母亲的反对。何英英的妹妹蓉蓉是位体操运动员，某日，她相约男友王坤荣登门。当王坤荣发现多多就是被自己抛弃的女儿时，惊愕万分。为了遮掩这段丑事，他骗取了何母的信任，将多多丢在远去的列车上。这一切被多多的生母夏玉玲看到，她愤怒地当着何英英和蓉蓉的面，揭露了王坤荣欺骗女性的卑劣行径。多多终于回到了自己母亲的身边。书分《一个多余的生命》、《妈妈的心》、《多多不再是“多多”》三回。

1985 年 7 月，作品获江苏省文化厅、中国曲艺家协会江苏分会颁发的中篇创作奖。1981 年被收入中国曲艺出版社出版的《中篇弹词选》。

杂学唱　南京白话曲目，小段。民国初年南京评话艺人钱天笑据同名相声曲目衍化而成。内容为模仿各种戏曲唱腔以逗乐。

南京白话《杂学唱》所模仿的唱腔，原为北方戏曲。钱天笑全部改为模仿南京人所熟悉、喜爱的扬剧、白局、数莲花等戏曲、曲艺唱腔。他是南京人，方言味浓，唱得字正腔圆，演出时往往他在台上学唱，听众在台下拍手相和。中华人民共和国成立后，钱天笑参加南京市群鸣相声队，以南京话说相声，继续演出《杂学唱》。业余相声演员亦纷纷搬演。

齐心打垮野三旅　苏中道情曲目，小段。抗日战争时期东台道情艺人宋月秋编，刘焕章传唱。叙民国三十年(1941)“皖南事变”后，退居在水乡兴化的江苏省主席兼鲁、苏战区副总司令韩德勤所部张星炳的保安第三旅，由兴化蹿入新四军游击区东台西乡烧杀抢

掠，西乡人民在新四军支援下奋起反抗，终将横行霸道的“野三旅”打垮，赶出西乡，全曲八段，八十余句，可唱二十分钟。

作品用浅显易懂的语言，群众熟悉的〔耍孩儿〕曲牌演唱，反映人民群众拥护中国共产党领导的新四军，反对国民党顽固派祸害群众的愿望，为群众所欢迎，当时在东台一带广为传唱。

闯王平叛　苏州评弹书目，中篇。1977 年无锡县评弹团许建荫据姚雪垠长篇小说《李自成》部分章节改编，王玉良、吴君言、王秀华、冯雪麟、周罗方始演。叙明末农民领袖李自成率起义军与官兵潼关决战被围，所部石门寨守将坐山虎乘机聚众叛变，使起义军腹背受敌。闯王李自成单骑入寨，通过被叛军强抢的民女诉苦，制服了“铲平王”丁国宝，安抚士兵，激励军心，分化叛军首领，运用各个击破方法，逮住官兵奸细获得口供，最后处决了叛军首领坐山虎，平息叛乱。起义军整军练武，又踏上新的征途。全篇分《决策》、《入寨》、《平叛》三个回目，可演出两个半小时。

《闯王平叛》从演员的特长出发，采取评话和弹词混合结构。第一回《决策》为评话，演出时王玉良发挥擅演“长甲书”（持长兵器、穿盔甲一类的书）的特长，起闯王角色，气势、功架、手面和面部表情，都能引人入胜。第二回《入寨》为弹词，吴君言、冯雪麟说表清晰，铿锵有力，王秀华擅起悲旦角色，演被掳民女诉苦，凄凄切切，委婉缠绵。第三回《平叛》仍为评话，周罗方有擅演“短甲书”（使用短兵器的剑侠一类书）的特长，他说表功力深厚，把叛军头目坐山虎临死时的丑相，刻画得惟妙惟肖。1978 年 4 月王玉良、吴君言、王秀华、冯雪麟、周罗方以此书目参加江苏省苏州评弹创作节目会演，获创作奖、演出奖和演员奖。

江心洲　扬州评话书目，中篇。又名《长江游击队》。1975 年扬州市文工团曲艺队姜锋、李信堂据解放战争期间邗江县游击队长朱秀清事迹改编，李信堂始演。叙中国人民解放军渡江前夕，长江游击队护送一批干部经江心洲前往江南的故事。分《大闹鲢鱼嘴》、《水上捉特务》、《英雄入虎穴》、《真假江山龙》、《大闹鲢鱼套》、《胜利渡长江》等六个回目。其中《真假江山龙》一回，两折离奇，险象环生。全书在扬州、镇江、南通、淮阴演出，受到听众欢迎。1980 年整理成《将计就计，巧计入虎穴》、《以假乱真，智斗江山龙》上下两部分，收入 1981 年中国曲艺出版社出版的《扬州说书选（现代作品）》。

江宁府　苏北琴书曲目，中篇。又名《花棺案》、《大出殡》。琴书“柴门”十六世传人余某（名不详）于清末民初创演。叙官宦之女许桂英勾结奸夫，残害本夫张禄。大出殡时，江宁知府刘墉见许氏衣着生疑，三次审案，终于查清张禄死因，并对许桂英等处以极刑。原仅一场，不分回。1985 年 3 月，全国法制宣传时，“柴门”二十代传人刘连勋在王宝璞手抄本基础上删除了原书中带有迷信色彩情节，将其整理成以三次审案为中心，分为三场十二回。在《张文举公堂哭诉・忆弟》唱段中，刘连勋编创了八十四句的大段唱词，追述张禄自幼父母双亡，长嫂代母精心抚养幼弟的经过。音乐上配以悲哀的〔大开门〕和〔小寡妇上

坟〕曲调，两相映衬，听起来凄楚悲怆，催人泪下。孙芝美、荣凤楼亦擅唱此曲目，使之发展成能演四五场。并有表现衙门公堂仪仗、陈设、官员袍带及公堂对簿等成套台词。涟水县曲艺协会藏有刘连勋演出手抄本。

江　姐　(1)苏州弹词书目，中篇。1963年常熟县评弹团薛惠萍、江苏省曲艺团侯莉君根据小说《红岩》和歌剧《江姐》改编。薛惠萍、高莉蓉首演，后江苏省曲艺团徐琴芳、侯莉君亦演出此书目。故事内容为：民国三十七年(1948)冬，重庆市区中共“地下”党员江雪琴，奉命去川北山区加强武装斗争。到达川北县城，得知其丈夫华蓥山游击纵队政委彭松涛已惨遭杀害，悲痛欲绝。在华蓥山上，江雪琴见到了游击纵队司令员双枪老太婆，并肩负起丈夫生前的重任。由于叛徒甫志高出卖，江雪琴不幸被捕，面对敌人种种酷刑，她坚贞不屈，英勇就义。全书十二回，约二十万字。1977年9月，江苏省曲艺团郁小庭将本子压缩改写成上、中、下三集。每集三回，共九个回目，由江苏省曲艺团侯莉君、杨乃珍、董梅、张文婵、徐祖林等公演。

(2)扬州评话书目，长篇。取材于小说《红岩》及歌剧《江姐》。1963年扬州市曲艺团评话演员李信堂编演，分《特务跟踪》、《朝天门码头》、《江姐上船》、《三查〈挺进报〉》、《智斗敌特》、《合川遇险》、《江姐上山》、《抗丁抗粮》、《劫囚车》、《狱中斗争》等十个回目。李信堂擅表现小人物，改编时在原作的基础上，增加了特务、大副等次要人物，并改双枪老太婆劫囚车为江姐劫囚车，以江姐贯串全书。1963年12月，被选为向文化部和中央首长汇报演出的优秀节目之一，其后又留京参加对外公演。

江南红　苏州评话书目，长篇。苏州市文联副主席潘伯英及杨玉麟、强逸麟等于1960年依据中共苏州地下党斗争史料及老干部回忆资料编演，后来参加编演的还有金声伯等人。内容讲抗日战争时期的苏州，汪伪特务头子苏州“保安司令”居仲康，为配合日军清乡，在苏州城内进行了一场大搜捕。县委组织部长石坚不幸被捕。打入敌伪内部在居仲康身边当副官的唐君安掌握了敌人的“清乡”计划，因与组织失去了联系情报无法送出。苏北抗日根据地领导派顾斌和李玉祥到苏州和唐君安接头，由于叛徒张自若的出卖，顾斌和交通员吴老太被捕。顾壮烈牺牲，吴老太入狱，李玉祥虽脱险，却遭组织怀疑，流浪街头。吴老太之子、新四军敌工科长吴国新化名丁振义到苏州找唐君安，以行医作掩护，借为居仲康三姨太之子看病，进入居公馆侍机与唐君安接头取情报。但叛徒张自若已认出吴国新，向居告密。唐君安利用居、张矛盾、暗中相助，使吴脱险。居为了弄清吴国新是否是吴老太之子，又要吴去狱中为已被打得遍体鳞伤的吴老太看病。双方强行克制了母子深情，在狱中视同陌路，挫败了敌人阴谋。经过生死考验，吴、唐终于接上了线。唐君安枪打叛徒，消除隐患。吴国新巧取情报，安然脱险，反清乡斗争轰轰烈烈展开。全书约三十万言，有《叛徒出卖》、《顾斌被捕》、《英勇不屈》、《玄妙观脱险》、《挂牌行医》、《大闹开明戏院》、《打入居公馆》、《吴唐相会》、《叛徒告密》、《母子会》、《枪打叛徒》、《获取清乡计划》等大段落。

《江南红》书情起伏跌宕，大关子、小关子环环相套，引人入胜。主要刻画了吴老太沉着坚强，唐副官刚毅细心，吴国新机智大方，李玉祥忍辱负重，居仲康老奸巨滑等不同的人物性格。《大闹开明戏院》、《玄妙观接线》等，再现了二十世纪四十年代初苏州风情，富有乡土气息。

表演《江南红》的演员各有所长。金声伯以口齿清，噱头多，角色形象动人，说表沉着老练见长；强逸麟口齿清，说表节奏平稳，擅用语言、面风、手势描绘人物；杨玉麟说表节奏快，长于分析情节与人物。《江南红》最多时有几十档演员同时于各地演出，风靡江南书坛，有"《江南红》红遍江南"之誉。苏州戏曲博物馆资料室藏有此书目手抄本。

红色的种子　苏州弹词书目，长篇。罗介人据同名锡剧改编，邱肖鹏修改加工。1958年罗介人、杨雪虹首演。叙解放战争期间，妇女干部华小凤，乘商人钱福昌之船赴苏北开展地下工作。途中，钱怕受连累，以五担稻谷的代价，偷偷将小凤卖至小王庄王老二为妻。成亲之日小凤方知受骗。她向王家母子说明真相，并晓以革命大义，得王家母子的谅解，同意以假夫妻名义掩护她进行地下活动。全书有《假夫妻》、《争取张寡妇》、《抗捐抗粮》、《大闹乡公所》等大段落。能演半个月。是1960年前后苏州弹词最有影响的书目之一，徐碧英、王月香等弹词演员都相继搬演。王月香、王鹰弹唱的《假夫妻》一段，于1964年收入江苏人民出版社出版的《苏州评弹选》第二集。

红　岩　(1)苏州弹词书目，长篇。谢毓菁、张君谋等据罗广斌、杨益言同名小说改编，1964年由谢毓菁、徐琴韵、张君谋、马燕芳等始演。故事叙解放战争期间，中国共产党重庆地下组织在沙坪坝暴露后，甫志高叛变，许云峰等被捕。中央地下党继续在"白公馆"进行斗争，直至越狱成功。有齐晓轩、成岗、华子良等人的英勇斗争故事，分《沙坪坝书店》、《成岗、许云峰被捕》、《华子良装疯》、《狱中斗争》、《黎明前的黑暗》、《越狱》等段落。能演半个月。

《红岩》每一段书均以一个人物为中心，形成一段书的书胆与书路。并运用弹词传统艺术手法，安排关子，以人物为中心展开书情。还创造了小说中没有的"三试华子良"、"抢打叛徒"等情节，为苏州弹词新编长篇书目中有较大影响者。

(2)苏州弹词书目，中篇。1978年张君谋、强逸麟根据长篇改成中篇上、下两集。上集《地下烈火》，写《挺进报》事件；下集《三试华子良》。由张君谋、赵善彬、徐雪玉、王映玉等首演。

红楼梦　扬州清曲曲目。取材于清曹雪芹同名小说。由《晴雯补裘》、《黛玉葬花》、《黛玉悲秋》、《黛玉归天》、《紫鹃哭灵》、《宝玉哭灵》等六支套曲组成。仅知《宝玉哭灵》为清同光年间钟培贤所作，余均不详。唱本曲词清新典雅，行腔委婉细腻，尤其着眼于人物个性特征的塑造及内心情感的抒发，淋漓尽致地抒发了寄人篱下的黛玉的春恨、秋悲、多愁善感和爱情破灭后的痛苦无望，以及宝玉痛失黛玉的断肠碎心，以至万念俱灰的心情，且将

晴雯、紫鹃这两个下层女子的纯朴、正直表现得真切感人。全曲唱词二百三十余句。

据老艺人谈，最初只有《黛玉归天》(原名《林黛玉潇湘馆》)、《宝玉哭灵》、《黛玉悲秋》(原名《黛玉自叹》)三支。而《黛玉葬花》、《晴雯补裘》、《紫鹃哭灵》则是抗日战争时期才有的曲目。在这六支套曲中，《黛玉悲秋》、《宝玉哭灵》影响最大。《黛玉悲秋》是〔五瓣梅〕曲体结构，全曲由八支曲牌连缀成套，曲牌衔接自然流畅，唱腔旋律优美婉转，演唱风味浑然一体。即使悲怨亦保持含蓄婉约，不作过度夸张。在第四支曲牌中运用民间传统的“数序”手法，将一至十的数字巧妙自然地嵌入唱词之中。早期演唱林黛玉颇为出色的是民国初年的曹紫元，有“活林黛玉”之称；其后当推民国十五年(1926)前后的萨寿安，他演唱的《林黛玉潇湘馆》片断，于民国二十二年由上海大中华唱片公司灌制唱片发行；尔后则数王万青，其唱腔感情细腻，凄恻动人，艺术处理有独到之处。《宝玉哭灵》一曲也是〔五瓣梅〕曲体结构，全曲用十支曲牌组成，演唱最负盛名的首推钟培贤、葛锦华。葛锦华演唱的《宝玉哭灵》片断，于民国二十三年由上海百代公司制成唱片发行。稍后演唱此曲出色的是陈淦卿。扬州市文化局艺术研究室保存有陈淦卿于1962年演唱的《宝玉哭灵》以及王万青演唱的《黛玉悲秋》、《黛玉葬花》、《晴雯补裘》等曲目的完整录音及同步曲谱。

红旗菜场　原名《模范菜场》，相声曲目。1959年南京市曲艺团吴伟申据南京同仁街菜场先进事迹编写，张永熙、关立明首演。叙同仁街菜场在中国共产党和人民政府领导教育下，一改过去弄虚作假、以次充好、坑害顾客的经营作风，开展多项便民措施，树立全心全意为人民服务的思想，一跃成为南京市先进单位。

《红旗菜场》为南京市曲艺团的主要节目，曾先后至江苏、安徽各地演出。1960年业余相声演员卜照华、田野以此曲目参加全国职工文艺会演。同年作品收入江苏人民出版社以《红旗菜场》为书名的曲艺作品集。

严海斗　徐州大鼓书目，长篇。二十世纪四十年代初期，大鼓艺人王荣三根据公案小说《海公大红袍全传》编演。叙海瑞不畏权势、勇斗邪恶、为民办事，成为一代清官的事迹。分三章：第一章，叙海瑞赴京会试，误了日期，未能进场，借住在开豆腐店的张老二家中，因仗义救张女元春与严嵩结仇。第二章，叙张元春被选为宫女，入宫后得嘉靖帝宠爱，册封贵妃。她不忘海瑞救助之恩，奏报皇上，嘉靖帝特赐海瑞进士及第，授浙江淳安知县。任上，海端怒责严嵩亲家、钦差张志伯贪赃枉法，严得知后，向嘉靖帝奏称海瑞廉洁，欲调入京，伺机加害。海瑞于编修李纯阳处见严嵩罪状十二款，即具折参奏，未成，被罚俸半年，李纯阳遭斩，由贵妃封为皇后的张元春及太子被贬入冷宫。严嵩乘机将甥女郝卿怜认作己女，进献宫中，得封贵妃。第三章，叙嘉靖帝庆贺四旬寿辰，海瑞借机写诗讽谏，使帝赦免张后及太子，张后复居正宫。严嵩失手打碎太子茶盏，帝令赔银千两，到刑部云南司过堂三日。云南司主事海瑞，责打严嵩四十，严嵩诉诸帝，帝大怒，欲斩海瑞。太子从中救助，改命杖责八十，监禁三月，赴历城上任。任上，捕除土豪刘东雄。皇帝欲晋升海瑞为督察御史，

因严嵩从中搅捣，海瑞被迫去两广任职，死在任上。全书可演唱十七场。

《严海斗》以海瑞抗斗奸臣严嵩为主线，以海瑞屡斗、屡胜、屡遭难的构思安排情节，刻画人物，表现主题，情节大起大落，扣人心弦。书中有海瑞代替张老儿交纳五两银地税一节，他回家翻箱倒柜，只找出四两银子，海瑞要把儿子身上的银锁片取下配上。李桂芝在表演这一情节时，以大段〔慢板〕夹白的形式唱出海瑞要锁，儿子护锁，妻子藏锁，海瑞打妻，妻子赔情，儿子跪地献锁的情景。尤其是唱到儿子捧锁跪地说出“孩儿无知不懂事，辜负爹爹养育恩，要学爹爹为百姓，多为爹爹操点心”时，听众流着眼泪拍巴掌。沈寅太、刘同义、艾胜夫、周绍俊等人演唱严嵩祸国殃民的罪恶时，采取说古评今，古今相比的表现手法，给听众以强烈的时代感。



杨乃武　苏州弹词书目，长篇。又名《奇冤录》、《杨乃武与小白菜》。民国初年李文斌据清末四大奇案之一的“余杭奇案”档案及社会流传的传说故事编创而成。叙清同治年间，余杭秀才杨乃武与容貌出众的毕秀英相恋，后毕嫁与开豆腐店的葛小大为妻。杨与毕从此再无来往，苦心攻读，不久中举。余杭知县刘锡彤之子刘子和，借迷药之效奸污毕氏，毒死了葛小大。刘锡彤包庇其子，又因与杨乃武有积怨，遂命绍兴师爷钱如命设计嫁祸于杨。杨被革除功名，屈打成招，判为死刑。杨之亲友及同科举人联名上诉，历经三年，堂讼数十次，问官百余，但官官相护，仍欲置杨于死地。杨乃武姐姐淑英，为给弟伸冤，进京滚钉板告“御状”。恰慈禧太后对浙江巡抚杨昌濬等争权夺利不满，欲压浙江权臣气焰，遂命提人犯赴京候审。三法司会审无结果，遂设计假判杨乃武与小白菜通奸谋夫处死刑，问斩前让葛毕氏与杨乃武密室相会，使人偷录二犯言谈。杨以情打动对方，终使葛毕氏吐露真情，案情大白。真凶被惩，冤案也得以平反。全书有《屈打成招》、《大闹公堂》、《胡学澜徇情枉断》、《杨淑英告御状》、《智激醇亲王》、《三堂会审》、《密室相会》等重点回目。其中尤以《密室相会》最为脍炙人口。全书可说两月左右。

《杨乃武》多堂面(衙门)书，但堂堂不同。涉及官吏甚多，虽官官相护，但个个动机不同，性格各异。书中情节以好人受冤，命在旦夕为悬念，矛盾此起彼伏，“关子”迭起，扣人心弦。书中刻画的葛毕氏(小白菜)、杨乃武、杨淑英、胡学澜、刘锡彤、刘子和、钱保生、夏同善、王昕、醇亲王、杨昌濬等人物，个个性格鲜明。最早李文斌弹唱此书常用中州韵或吴语，起角色用京剧程式动作，曲调用〔自由调〕。后李文斌次子李仲康创造了风格独特的“李仲康调”，表演注重生活气息。苏州市戏曲博物馆资料室藏有李仲康演出手抄本。

杨八姐游春　苏北琴书曲目，短篇。中华人民共和国成立后，南京市曲艺团荣凤楼继承河南艺人汪同干同名曲目首演于南京。叙北宋仁宗年间，天波杨府八姐趁兴至郊外春游，被仁宗皇帝撞见，皇帝为八姐之美貌所吸引，欲纳八姐为妃，委天官寇准上杨府提亲。佘太君不畏皇权，开出一张世上根本不存在的彩礼单，仁宗皇帝无法兑现，只得罢休此念。全曲唱词共一百句。

《杨八姐游春》塑造了佘太君大智若愚、胆识过人的巾帼英豪形象。荣凤楼嗓音圆润，有"云遮月"之誉。唱此曲时，一改一腔到底的〔凤阳歌〕，而以〔垛子板〕、〔数板〕来表现中心唱段，使之俏皮而不失对仁宗无道的讽刺。

杨香武　扬州评话书目，长篇。民国初年评话艺人王健章据清小说《彭公案》改编。叙康熙时"清官"彭明网罗一批绿林人物为皇前驱，为民除害的故事，后书艺传徒李洪章。



李又传子李信堂(见图)。中华人民共和国成立后，李信堂对此书目加以重编，以杨香武为主要人物，集中表现杨香武疾恶如仇、蔑视朝廷、嘲弄官府的作为，塑造了一个艺高胆大、行侠仗义的绿林英雄形象。全书分《三盗九龙杯》、《大破紫金山》、《大破溪皇庄》、《大破剑峰山》、《八卦擂台比武》、《捉拿九花娘》等六大部分。可说一百二十五场。

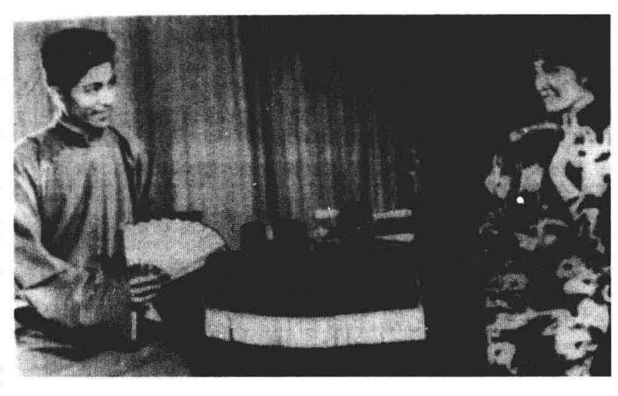
《杨香武》中《八卦擂台比武》为五十多场擂台书，原缺，后由李信堂向老艺人杨啸臣学习后增补，集中刻画了小呆子纪逢春的性格，使全书充满科趣。其中《杨香武三盗九龙杯》经浦育基整理，于 1962 年收入上海文艺出版社出版的《扬州评话选》。

抢官米　南京白局曲目，小段。白局玩友根据清光绪二十四年(1898)抢官米史实编唱。编者及始唱者不详。作品叙劳动人民贫困万分，官家的米价昂贵，又掺砂对糠，以次充好。上海道尹蔡京私通外国，企图将官米搬上兵船运走。此事引起广大群众的愤慨，他们联合起来，成群结队涌向大街、码头，和清兵、外国士兵展开搏斗，奋力抢回官米。

《抢官米》是南京白局著名的"新闻段"之一，因涉及人民生活，为社会关注，一经编唱，立即在玩友中广泛传唱。

芙蓉锦鸡图　苏州弹词书目，长篇。1985 年苏州市评弹团潘祖强编写，并与陆月娥双档演唱(见图)。故事发生在民国二十四年(1935)的北平，"芙蓉锦鸡图"是宋朝赵佶(徽宗)的作品，向为中外画家所推崇。日本文化特务为夺取此画，命其走狗京华饭店董事长刘天龙访觅。"宝珍斋"古玩店少东家、燕京大学学生金大鹏为了不使祖国文物落入异邦，与一批爱国志士同心协力，与之展开了一场艰苦卓绝的斗争，保护了文化遗产。全篇可演唱

半个月。



《芙蓉锦鸡图》借鉴传统表现手法，在情节结构方面组织得波澜起伏，跌宕多姿，突出关子，但不落传统书中男女婚恋的窠臼，着重表现金大鹏的爱国情怀和斗争精神。为听众所赞赏。此书目是二十世纪八十年代中期演出时间最长，有较大影响的现代题材长篇弹词之一，1985年年底在江浙沪新长篇创作书目评比中获创作奖。

苏州好风光 苏州弹词开篇，唱词从上海传来，有所删改。1962年，江苏省曲艺团苏州弹词演员杨乃珍演唱。以“上有天堂，下有苏杭”为引子，以十二月花名叙苏州的秀丽景色和民俗风情。共二十二句。

《苏州好风光》由〔知心客〕、〔叠断桥〕、〔湘江浪〕等曲牌组成的〔大九连环〕演唱。杨乃珍演唱时嗓音清脆，运腔婉转，全曲以“江阳”一韵到底，软糯圆润，有浓郁的苏州韵味。其中一段“打花舌”技巧，更具特色。1963年9月，杨乃珍随中华人民共和国文化部组织的中国艺术团出访日本、香港，演唱《苏州好风光》博得国外友人和港澳同胞的同声赞赏。1982年由杨乃珍演唱，郁小庭、徐祖林、汤敏等伴奏，在上海唱片厂制成盒式磁带发行。

肖飞九下保定府 工鼓锣曲目，长篇。1965年朱文坦据山东大鼓曲目《肖飞三下保定府》敷说。叙抗日战争期间，日本侵略军占领我华北大片国土，其一部盘踞在河北保定。八路军的一支武工队，为配合主力部队行动，在保定城内外与日军展开了一场斗智斗勇的殊死斗争。全书以武工队侦察员肖飞的行动为主线，叙述他九次孤身闯进保定府为伤员买药、侦察敌情、巧取情报、传送情报、惩治叛徒、奇袭日伪军司令部等的传奇式事迹，塑造了有血有肉的抗日英雄形象。共九个回目：《史更新英勇负伤，保定府肖飞买药》；《救林丽夜闯敌营，警备队肖飞显能》；《送伤员过路转移，保定府接头探路》；《巧化装改扮特务，捉叛徒保定除奸》；《反扫荡斗智斗勇，烧粮库逼敌退兵》；《地下党书记被捕，宪兵队虎口救人》；《保定府巧取军火，夺枪枝扩大武装》；《特派员冒名来重庆，含岗村谈判察敌情》；《挖地道直捣司令部，展红旗解放保定府》。

《肖飞九下保定府》原为“三下”，经各地艺人传唱加工，对原作作了很大的丰富，由“三下”发展为“七下”，又由“七下”扩充至“九下”。表演者朱文坦曾参加过八路军，对战争有切身感受，演唱时将自身经历与书目内容相糅合，对细节描述真实详尽、生动服人。其传人有张云传、张理国、刘汉飞等。

我的名字叫解放军 苏州弹词开篇。苏州市评弹团邱肖鹏于1963年据报告文学《雷锋的故事》编写。王月香、王鹰等演唱。叙解放军战士雷锋，在大风大雨中帮助一位带

两个孩子的大婶回家的故事。全篇七十句。

《我的名字叫解放军》语言生动，富有生活气息。演唱时着重描绘母子三人在风雨中受苦之情，雷锋的关心帮助之情和一家人的感激之情。通过人物在风雨中的行动及简练的对话，烘托出了雷锋做好事不留名的高尚情操。

此开篇篇幅较长，词格活泼多变。被认为是现代题材开篇中具代表性的作品之一。1983 年收入江苏人民出版社出版的《弹词开篇选》。

何文秀　无锡评曲曲目，长篇。清代说因果艺人谈嘉宾据坊间唱本编演。叙明嘉靖年间，何文秀被严嵩所害，逃至苏州卖唱度日。一日，被阁老府小姐王兰英邀进花园唱道情。兰英见文秀人品非凡，私订终身，赠银促文秀赶考，被王阁老撞见。王欲将二人投入河中处死。王夫人买通艄公，放二人逃往海宁度日。当地恶霸张棠见兰英美貌，调戏不成，便设计灌醉何文秀，杀婢女诬陷文秀下狱，复买通王知县嘱狱官谋毙。狱官王德不忍，将死囚替代，认文秀为义子，放其逃生。兰英孤苦无靠，认卖豆腐老妪杨妈妈为干娘，相依为命，奈张棠又来强娶，杨妈妈设计自行代嫁，戏辱张棠后，偕兰英避祸九里桑园杨柳村居住。三年后，文秀得中状元，封为浙江巡抚，私访至海宁，三访杨柳村，代写诉状，并设计捉拿张棠，夫妻得以相会。共十五回，可说唱十五场。为无锡评曲中被称为"四庭柱"(即撑立门户的)书目之一，全书以何文秀封浙江巡抚至海宁访妻为主线，分两大关节，一为出京到夫妻相会，一为何文秀至苏州认亲到扳倒奸臣严嵩。其余情节，均用补叙手法。传人有谈阿盘及谈阿盘的徒弟单鹤富。单还帮滩簧艺人排演了与此书目同名的戏曲。其他擅说此书的有吴汉臣、吴汉清、凌峻峰、平汉良等。

伯牙摔琴　海州宫调牌子曲曲目，小段。民国初年海州牌子曲玩友冯达梅据《吕氏春秋》中俞伯牙摔琴故事作词，海州玩友卜宣声等擅唱。写伯牙以娴熟的技巧来表达乐曲的内容，其知音好友钟子期都能深刻领会。不久，子期病故，伯牙闻讯后披星戴月、昼夜奔波，来到马鞍山子期故里。正当路途迷惘时，巧遇其父，得知今日乃子期归天百日之期。伯牙悲痛不已，赶至子期墓前，为其鼓琴，以示哀悼。祭奠完毕，毁琴于墓前，从而留下千古佳话。唱词共五十余句。

《伯牙摔琴》语言简练，押韵讲究，为卜宣声的拿手曲目之一。他嗓音圆润、雄浑，唱腔低回婉转，柔中带刚，韵味隽永。曲目中的〔叠断桥〕腔调凄楚哀怨、缠绵悱恻。1980 年以后，连云港新浦地区小曲玩友仍在传唱此曲。

兵困皇陵　徐州大鼓书目，长篇。清光绪二十四年(1898)大鼓艺人潘福兰编创，光绪二十六年始演。叙唐代罗通扫北荣归，唐王李世民赐其尚方宝剑。三王李元吉为夺王位，勾结北国元帅祖雄，盗剑行刺李世民。刺客被捉后，咬定受罗通指使。唐王施酷刑夜审罗通，把罗贬为庶民。长孙皇后闻知，气恨而死。太子李治率众姐妹送灵柩到山西太原，被祖雄困在皇陵。为退敌，唐王三请罗通。由于北国带来许多妖魔鬼怪，罗通历尽艰险也未能

解围。最后由程咬金孙媳冉登姑降服众妖，罗通打败祖雄，要来降书降表。全书共三百一十五回，每回书唱半小时，能唱两月余。

潘福兰编创《兵困皇陵》时，穿插了许多神怪故事，并用“飞板”特技加以表演，还以打鼓技巧制造气氛。在徐州曾一度形成大街小巷竞议《兵困皇陵》，男女老少争说潘福兰书艺的盛况。同行艺人尊他为“潘大鼓”。之后，其徒侯本周（“侯大鼓”）、张合斗（“张大鼓”）、徒孙韩合标（“韩大鼓”）和郭合新（“郭大鼓”），均以演唱《兵困皇陵》而闻名。

《兵困皇陵》还被徐州琴书、徐州评词、渔鼓等移植传唱。

坐享其成　相声曲目。1958年南京市群鸣相声队张永熙、关立明、施佩秋（执笔）根据北京王决同名原作改编，张永熙、关立明始演。曲目通过若干自己不肯付出艰苦的劳动去创造社会财富，而想获得别人劳动成果事例，讽刺某些人怕苦、怕累的懒汉思想。作品体现“鼓足干劲，力争上游”精神，演员在表演时着力歌颂劳动，批判怯懦，强调“我为人人”，反对坐享其成。1958年8月，张、关二人携此曲目随江苏代表团去北京参加了全国第一届曲艺会演。同年，此曲目收入江苏人民出版社出版的《新曲艺千种》丛刊。

冷枪战　四川评书曲目，短篇。1953年南京军区诸仙赋作，南京军区徐州某部文工团演员王炳才首演。叙抗美援朝战争时，中国人民志愿军某部战士潘汉松，在天刚亮时观察敌情，发现美军工事里钻出一伙争先恐后向厕所跑的敌人，潘汉松将那伙敌人当作“活靶”，一个早晨就消灭了近十人。

《冷枪战》以方言运用得当为主要特色，尤其是其中一些诙谐幽默的语言，使故事情节的叙述，人物性格的刻画更为生动有趣。手法新颖独特，短小精悍，一气呵成。1953年王炳才以此书目在中国人民志愿军文艺会演中获优秀创作、优秀表演双奖，同年又获全国曲艺优秀创作奖。作品发表于1953年《解放军文艺》。

张廷秀赶考　徐州琴书曲目，中篇。原名《回杯记》，又名《张廷秀私访》。民国年间由徐州育婴堂后期学员孙玉清、曹成平、王立纲等传唱。原为一小段，叙张廷秀到苏州被知府王宪廷招为女婿，大比之年张去京应试，被知府的大女婿赵昂打落水中。后张获救并考中状元，以八府巡按之职到苏州巡察。他化装行乞，以其妻王二英临行前的赠杯作证，夫妻团圆，故名《回杯记》。只唱一场。后经艺人加工，生发情节，从张廷秀私访开书，发展成《化装私访》、《进城遇母》、《王二英盼夫》、《花园相会》、《二英献计》、《丢印寻印》、《王二英发兵》、《怒闯王府》、《打冤遭难》、《计施连环》、《空杯救秀》、《命官打衙》、《接状问案》、《探监寻父》、《铡昂团圆》等十五回的中篇，能唱五场。

《张廷秀赶考》的传唱艺人从生活出发，塑造了别具一格的农民式的官吏、太太、公子、小姐形象。孙玉清根据自己的特长，发展独特的“女声戏”，唱出了《王二英盼夫》等抒情色彩很浓的名篇。曹成平幽默滑稽，他唱的《空杯救秀》、《诱敌上钩》等都独具风格，在徐州方圆数百里内广为流传。

张汶祥刺马　苏州评话书目，长篇。民国初年朱少卿据清末四大奇案之一的"金陵奇案"和轶闻传说编演。叙太平军将领张汶祥、陈金威巧取浙江处州时，活捉知府马新贻，



马投降，并与他们结为金兰。马乘张、陈解围严州之际，暗通浙江巡抚左宗棠，重投清王朝，并炮击张、陈的回兵。马也因进攻太平军有功而官浙江巡抚。马诱捕陈金威，强占其妻，张汶祥之妻亦被逼死。张汶祥义愤填膺，立志报仇，历尽艰险，多次行刺马新贻未成。不久马升任两江总督，驻南京，戒备森严。张毁容改装，终于趁马阅兵之机，于十万军中刺死马新贻。张汶祥被捕后，仍于公堂舌战群刁，义正词严，揭露马的丑行。

《张汶祥刺马》情节生动，以几次刺马几次失败为主要关子，对听众有吸引力。朱少卿说表细腻，所起角色，栩栩如生。他在程鸿飞、李文彬、郭少梅等同道帮助下，创造了清装角色，由此誉满江浙。其子朱伯雄，艺徒潘伯英皆得真传。潘伯英在朱少卿书艺基础上，对"三刺马新贻"结合当时的社会生活，增添了许多针砭时弊内容，富有时代和生活气息。并完善了清装角色表演。潘的传人唐骏麒说此书时，也有很好的声誉。苏州市评弹研究室于1983年记录整理了此书目，整理本后由江苏文艺出版社出版。

武功山　山东快书书目，中篇。1978年南京军区政治部前线歌舞团曲艺队陈增智编演。叙抗日战争初期，第二次国共合作，中国共产党领导的南方八省红军游击队被改编为中国国民革命军新编第四军北上抗日。坚持在赣南打游击的中华苏维埃共和国中央政府办事处主任陈毅奉命到武功山传达此项命令。时武功山红军游击队由于被长期"围剿"封锁，与外界隔绝，因而不明国内迅速发展的形势，对陈毅武功山之行产生怀疑和误解，以至将他当作叛徒而加以囚禁，并欲处死。陈毅以特有的辩才和坦诚，说服武功山红军游击队，完成了使命。全篇共分《进山》、《遇险》、《交锋》、《遇敌》、《激将》、《路遇》、《出征》七个回目。

《武功山》是曲艺作品中以快书形式表现中国共产党高层领导的作品之一，语言生动风趣。陈增智演出时，在"唱"和"白"结合方面作了大胆尝试，多方面表现陈毅机智、勇敢、豪放、乐观的性格。《曲艺》杂志于1980年第七、八、九三期予以连载。

武松杀嫂　海州宫调牌子曲曲目。民国年间灌云县板浦镇牌子曲玩友赵广江传谱，新浦区玩友卜宣声、钱乐山演唱。叙武松之嫂潘金莲乘武松公出之时，与奸夫西门庆合谋毒死武大郎，武松回家后看出破绽，经多方查实，杀潘祭兄。全曲二百五十余句。

《武松杀嫂》的唱腔，由十四个曲牌组成，称"十四把调"。情节曲折多变，唱词生动通俗。卜宣声对各曲牌运用自如，一气呵成。在演唱〔南调〕时悲怆凄凉，在演唱〔数落〕时声

声如诉，被誉为“苏北的‘小彩舞’”。钱乐山的演唱功力深厚，唱腔有吐字遒劲，节奏鲜明，不拖长音的特点。他俩的对唱，配合默契，掌握板眼和气口纯熟入化，增强了曲目的感人魅力，在灌云县板浦及赣榆等地均有很大影响。

武松装姑娘　山东快书书目《武松传》选段，又名《石家庄》。始演者可上溯到清末快书艺人戚永立。叙武松杀嫂后发配孟州途经石家庄，庄上石秀妹妹石桂香逛庙会，当地号称“二大王”的方豹见桂香貌美，求亲不允，带领人马、花轿到石家庄抢亲。武松得知此事，装扮成石桂香代嫁。方豹见花轿抬回家中，正想拜堂，武松跳出花轿，大打出手，为民除害。曲词共两段，第一段约二百句，第二段约四百句。

《武松装姑娘》经数代艺人加工，唱词通俗、流畅，诙谐上口，易于流传。传人中孙建文学唱尤为出名。他表演抬轿，独有技巧。

顶天立地　苏州评话书目，短篇。1971 年江苏省曲艺团金声伯根据位于南京郊区的“九四二四”工程真人实事编演。叙“九四二四”工程在施工建设中，为加快进度，大胆采用高炉整体安装的施工方案。工程总指挥高如山发扬了工人阶级的大无畏精神，沉着果断，排除险情，终于完成这一创举，将几十米高的炼铁炉准确无误地一次吊装成功，高高矗立在工地上。作品抓住整体吊装时不断出现的险情作为悬念，通过主人公紧张心理的细节描绘来表现人物。此书目当时在“九四二四”工地演出，尤其受到工人听众的称赞，江苏人民广播电台曾录音播放。1973 年收入江苏人民出版社以《顶天立地》篇名为集子名的戏曲曲艺作品集。

雨花台上红旗飘　南京评话书目，短篇。1958 年 5 月，张幼臣、张骏良、孔幼平(执笔)据革命史实改编，南京评话演员张幼臣首演。叙 1927 年中国共产党领导的大革命失败后，白色恐怖笼罩全国。女共产党员、中共江苏省委负责人之一的黄英，驾驶一辆“福特”轿车，与省、地委负责人在车内开“流动会议”。不幸被叛徒出卖，遭国民党宪兵追捕。为了掩护其余五名负责人脱险，自己被捕入狱，在雨花台殉难，献出了年轻的生命。

《雨花台上红旗飘》是南京评话较早反映革命斗争的书目之一，张幼臣以娴熟的评话艺术，塑造了女共产党员黄英的形象，情节安排得跌宕起伏，语言风趣幽默。同年底被选拔参加江苏省第一届曲艺演出(南京会演区)大会，张幼臣获表演奖，作品获创作奖。之后江苏人民广播电台多次播放了录音。

林海雪原　(1)苏州评话书目，长篇。1960 年评话演员张国良等人据曲波同名小说编演，张父《三国》评话演员张玉书帮助润色。叙解放战争初期，东北土匪武装座山雕凭借威虎山负隅顽抗。中国人民解放军某部团参谋长少剑波率领小分队进剿。侦察排长杨子荣乔装成奶头山残匪胡彪，打虎上山，只身进入匪窟，经受各种试探，取得座山雕的信任，被封为“老九”。在摸清敌情后及时送出情报。正当杨子荣拟利用座山雕设“百鸡宴”时机，配合小分队消灭匪帮时，曾被杨俘获的土匪栾平，突然脱逃，回到威虎山。在威虎厅栾平与

杨相遇，万分危急之际，杨子荣主动出击，经过一番舌战，使座山雕相信了杨子荣，并将栾处死。最后，在“百鸡宴”上，杨子荣和及时赶到威虎山的剿匪小分队里应外合，经过激战，活捉匪首座山雕，全歼作恶多端的顽匪，取得剿匪全胜。其中包含有《打虎上山》、《跑马比双枪》、《智送情报》、《真假胡彪》、《百鸡宴》等大关子。其中《跑马比双枪》和《真假胡彪》情节，改编时颇多增补常作为短篇独立演出。全书能演一个月。

《林海雪原》情节紧张，关子紧扣，张国良吸收传统书目《三国·东吴十条计》中细腻地刻画人物的手法，对杨子荣、座山雕、胡彪等人物的塑造与刻画均见功力。苏州戏曲博物馆资料室藏有此书目的手抄本。

(2)徐州大鼓曲目，长篇。1961年大鼓演员张家诚据曲波同名小说编演。叙解放战争初期中国人民解放军于东北深山老林剿匪故事。从《众匪徒血洗杉岚寨》到《小分队驾临百鸡宴》共十二个大回目，四十八小回目。为适合大鼓书演唱，演员重新安了“扣子”和“书帽”，设计了杨子荣和“八大金刚”等各色人物，并增补了“开场诗”、赋赞和唱段一百多段。唱段长短不一，长的达百句以上。此曲目还被推广传授给各地鼓书演员，在徐州地区开展说唱新书目活动。

英　烈　(1)苏州评话书目，长篇。清咸丰、同治时艺人林汉扬据演义小说《英烈传》基本内容敷说。叙元末群雄起义，丞相脱脱以考武状元为名，诱骗各路英雄入都，企图以地雷、火炮将他们一举歼灭于武场之中。常遇春马跳围墙，大反武场，救出各路英雄。时朱元璋在小梁山起义，招纳各路豪杰。取滁州及和州后，命常遇春三打采石矶，困集庆路，定都金陵，称西吴王。后朱元璋命徐达进攻东吴，徐在牛塘谷被围，朱派汤和解围。时陈友谅欲与朱元璋争天下，建汉国，兵进太平，朱元璋率兵反击，于鄱阳湖一战杀陈友谅。此后，朱元璋又降服方国珍、三打姑苏、擒张士诚；北伐征元，统一全国，建立明王朝。全部书含有《反武场》、《牛塘谷》、《鄱阳湖》、《九江府》、《三钓金鳌》、《征吉庆路》、《三打采石矶》、《破苏州》等大关目，共五十余万言。

评话《英烈》除时代背景，几个主要人物，几段简略的情节取自小说外，余均为评话艺人创造。全书情节紧张，关子紧扣，人物众多，性格鲜明，描绘场景、叙述情节、刻画人物均细腻、合理，有“小三国”之称。说此书的艺人各有优长风格各异。清末民初，许春祥的学生朱振扬与叶声扬，虽同一师门，艺术风格却相迥异。朱振扬说表比较正宗，一板一眼，起角色一招一式均很严格，艺徒易学，其传人中成名者较多。叶声扬注重“趣”、“味”二字，以噱为主，说书善于与听众交流，能给听众以亲切感。他也起角色，但不起足，主要用语言、面风、手势、噱头刻画人物。他说书灵活多变，学艺者难学，传人中鲜有成名者。许春祥、许继祥吸收两家之长，别开生面，擅“小卖”，避开大“关子”专说“软档书”。他的噱头，连说半年，绝无重复。朱振扬的徒弟蒋一飞，以“正功书”见长。他中气足，声音宏亮，蒋忠赶武场一声“赶路啊！”可传至场外，故有“活蒋忠”之称。朱的徒弟张鸿声，对书情浓缩精练，缩短了演

出时间，一部大书能在短期内说完而又丰富引人，听众称之为“飞机英烈”。说此书的评话艺人，从清代咸丰、同治时始，至中华人民共和国成立初期，共传了六代艺人。苏州市评弹研究室藏有张鸿声之徒徐麟祥所记《英烈》脚本五十一本，一百五十回。

(2)扬州评话书目，长篇。民国年间艺人崔晓春、刘伯诚编演。崔晓春编演此书时以《英烈传》为蓝本，并借鉴了评话《三国》的某些结构手法。如他说“请宋濂”时叙表的乡景，近似“隆中景色”。《三请徐达》近似《三顾茅庐》；胡大海与常遇春争先锋，近似《黄魏争功》。后崔晓春去世，这一系《英烈传》失传。刘伯诚原是道情艺人，以两淮锣鼓书说唱本《英烈传》为蓝本，改说扬州评话。重点在于宣扬民族意识，把朱元璋作为民族英雄来歌颂，淡化原作中的“真龙天子”色彩。主要回目有《反武场》、《卖乌梅》、《武当山打擂》、《小梁山聚义》、《三请徐达》、《取滁州》、《兴隆会》、《下和州》、《三打采石矶》、《克太平》、《定金陵》、《鄱阳湖大战》、《破东吴》、《北上伐元》等，可说两个月，六十场。

扬州评话《英烈传》经过艺人加工创造，着重以语言、动作、精神和内心活动的描述和刻画，表现英雄人物的形象和性格。对原作中的不合理部分作了调整。刘基这个人物在《英烈传》中十分重要，原作中写朱元璋过了江才去聘请，艺人根据书路发展需要，让他提前出场，即在朱元璋还是一介平民时，刘基即已化装道士“云游天下”，联络四方豪杰反元，为朱元璋招揽了很多文、武人才。同时，书中对环境、景物的描写，也颇有苏北里下河的地方特色。“书外书”也比较多。二十世纪六十年代初，扬州市文化部门组织刘伯诚口述，记录其书词，从元丞相脱脱定计开武考起，至朱元璋兵临南京城下止，共六十多万字。记录稿现存扬州市文化局资料室。

苦涩的祝愿　河南坠子曲目，中篇。1985年5月沛县文化馆梅法坤作，黄庆、李永君首演。叙颇具才华的文联干部黄栋，热心培养文艺新人，为青年女作者林雪所爱慕和追求。林雪漂亮热情，她的追求迫使已有妻室儿女的黄栋处于尴尬境地。在艰难的抉择面前，黄栋不忍心把忍辱负重的妻子推向绝境，酿成另一幕悲剧，终于拒绝了林雪的追求，互相祝愿在生活道路上追求各自的幸福。共三万余字。

《苦涩的祝愿》反映了社会生活的一个侧面，富有浓厚的生活气息；语言生动，唱词工整严谨，流畅自如。1985年在徐州地区首届中长篇新书会演中作品获优秀创作奖，黄庆和李永君获优秀演出奖。徐州电视台分上下集录像播放。

苦菜花　苏州弹词书目，长篇。苏州市评弹团谢汉庭、徐檬丹、郁树春、周志安等于1958年据冯德英同名小说编演。叙述抗日战争时期，山东昆嵛山王官庄游击根据地，妇救会长冯秀娟和区委书记姜永泉相爱，他们在镇压恶霸地主王唯一的战斗中，在日军“扫荡”时坚壁清野工作中，在帮助乡亲们恢复生产、重建家园的过程中并肩战斗，不断前进。

王唯一的弟弟王柬之从烟台回来，坚决地同地主家庭“划清界线”，还兴办学校，和表弟宫少尼共执教鞭。

八路军某部在王官庄休整，政委从团部开会回来，路过桃庄遭敌人袭击牺牲，跟随政委的老号长在奄奄一息时想起了醉后曾向王柬之泄露过政委行动的机密，但悔之已晚。政委的牺牲，使秀娟和姜永泉感觉到可能出了内奸，对王柬之严密监视。

王柬之要拔掉秀娟这颗"钉子"，派宫少尼埋伏猫岭山，企图暗杀秀娟，在搏斗中，宫少尼并未如愿。王柬之"大义灭亲"，打死宫少尼灭口。他的伪装终究被善良的人们识破，并押上了审判台，受到了应有的惩处。全书有《血染桃庄》、《搏斗猫岭山》、《大扫荡》、《除奸》等大段落，能弹唱半月。

《苦菜花》运用传统书中安排关子的艺术手法，造成艺术悬念，刻画了坚强勇敢的冯秀娟，坚定顽强而纯朴的冯大娘，忍气吞声的杏莉娘，忠厚老实的王长锁，阴险狡猾的王柬之等各种不同性格的人物形象。弹唱此书的演员很多，以谢汉庭、丁雪君为代表。他们说表老练，高低徐疾有致，尝试用普通话说表。起角色均用生活化的表演，对艺术手法的推陈出新方面有一定成就。

弹词《苦菜花》是二十世纪六十年代初苏州弹词最有影响的现代题材长篇书目之一，苏州戏曲博物馆资料室藏有演出本。

卖油郎独占花魁　(1)南京白局曲目，中篇。取材于明冯梦龙《醒世恒言》，编者不详，民国年间纪鑫山擅唱。叙妓女花魁因姿色出众，且精音律，擅书画，名闻杭城。卖油郎秦重慕名而至，捧出平时积攒的十两纹银求见一面，恰逢花魁醉卧未醒，秦独自守候于侧，夜半花魁欲吐，秦怕弄脏了绣房，忙用自己的袖笼相接。卖油郎的一片真情，终于感动了花魁女，她决心脱离风尘，与秦重终生相伴，结为夫妇。

纪鑫山是南京地区著名的白局艺人，他嗓音高亢，韵味醇厚，在表演此曲目时借鉴、运用戏剧中的手势、动作、眼神，使人物形象更为鲜明。纪鑫山传艺马敬华，马的唱腔委婉悦耳，感情细腻真切，演唱上根据南京的方言特点依字行腔，富有地方色彩。

(2)海州宫调牌子曲曲目，中篇。又名《占花魁》。民国年间灌云县板浦牌子曲玩友郑筱梅、赵广江据明冯梦龙小说改编传唱。叙卖油郎和妓女花魁的爱情故事。卖油郎久慕花魁大名，一日携带纹银十两，赴青楼幽会，不巧花魁酩酊大醉，卖油郎床前精心照顾，直到五更。花魁为卖油郎的真诚所感动，两人叙谈，问清姓名身世，方知是从小订亲夫妻。花魁当机立断，自行赎身。在鸨母王九娘的至交刘四妈的帮助下，说通了鸨母，脱离苦海，喜结良缘。全篇唱词八百余句。

《卖油郎独占花魁》由〔京柁子〕、〔凤阳歌〕、〔补缸调〕、〔叠断桥〕、〔银纽丝〕、〔铺地锦〕、〔春调〕等十五个不同曲牌联缀成套，称之为"十五把调"。传人陆桂民在演唱时锐意求新，博采众长，从淮海戏及其他剧种的音乐唱腔中汲取营养，用以丰富唱腔和刻画人物。1980年以后，此曲目仍在新浦、海州及灌云县板浦等地牌子曲玩友中传唱，并存有抄本及录音资料。

周发乾杀妻　工鼓锣曲目，短篇。民国三十五年(1946)工鼓锣艺人何家仁、张同举据同名海州牌子曲曲目移植。叙抗日战争时期国民党教官周发乾，因部队溃败，逃回家乡投靠日伪，充任日伪大队长。见驻地有一席姓女子，相貌出众，周以大太太汪氏不能生育为由，强行将席姓女子娶为二房。分队长李会，垂涎席氏姿色，多次诱惑未遂，便乘周外出之际，当夜潜入席氏卧室，被席氏逐出。李会怀恨在心，伺机在周发乾面前诬告席氏与伙夫孙小二私通。周发乾闻言大怒，下令将孙小二活埋，又命将席氏处死。经当地头面人物说情，保住席氏全尸，令席氏服大烟土而死。分《坐镇王马庄》、《屈杀孙小二》、《毒死席大姐》三个回目，可演唱四个小时。

《周发乾杀妻》为据真人实事编演的曲目。一经演出，就不胫而走，群众纷纷传唱。周发乾四处派人弹压，不但无效，且愈传愈广。灌云、沭阳一带，家喻户晓。擅唱此曲目者还有板浦朱克义、朱克林兄弟。

周侗传　南京评话书目，长篇。因书目内容出现八位女侠，每人名字都带一个“云”字，故又名《八朵云》。作者不详。张幼臣擅演。叙宋代周侗，自幼拜苟天雨为师，二十岁艺成下山，以武访友。在杭州结识原天官丞相赵普之孙赵昆，结为异姓兄弟，切磋武艺。分手后，周侗浪迹江湖。此时赵昆得罪了朝中权臣子弟，被捕判斩。当地官员及民众绅士，都愿保释赵昆，无奈对方权重势大，无能为力。行刑之日，巧逢周侗率领洪山寨弟兄重访杭州，闻知赵昆蒙冤，劫法场救出赵昆。官兵得讯围剿，损兵折将，进而“以草莽制草莽”，利用潼山与洪山不和，从中挑拨。潼山中计，不断向洪山挑衅，周侗看透官府诡计，与潼山寨捐弃前嫌，洪、潼联合杀得官兵人仰马翻。自此各据一方天地，与朝廷分庭抗礼。全书计五十回，其中周侗出世与访友十回；赵昆被害，劫法场上洪山十回；洪山聚义，屡抗官兵十回；官府用毒计，洪潼对立十回；捐弃前嫌，洪潼联合拒官兵十回。

《周侗访友》是南京评话艺人张幼臣的代表书目，他说表老练，精、气、神俱足，擅“乡谈”，叙述故事情节时用南京话，各角色白口用人物的家乡方言。他社会阅历丰富，三教九流、诸子百家、各种行业的行风行规都能说得头头是道，深受听众欢迎。中华人民共和国成立后，在南京地区享有盛名。1961年江苏省评话流派观摩演出在宁举行，张幼臣演出此书目中片断《访赵昆》，受到行家好评。

明珠案　苏州弹词书目，长篇。苏州市评弹团邱肖鹏、汤乃安、杨作铭于1981年参考昆剧《雷州盗》改编。苏州市评弹团张君谋、徐雪玉等首演。叙明天启年间，权臣魏忠贤为讨好天启的奶妈奉圣夫人，在其过四十岁生日时，派专使王恩贤到泉州采珠。梁庄梁鹤鸣得知庄上易秀才家藏有明珠，与王勾结，蒙面冒充飞镖王熊兆璋，深夜将易秀才夫妇杀害，劫走明珠。梁的妹妹凤英，乃易秀才之女易素娥义姐。凤英不知内情，把哀痛欲绝的易素娥接回家中照顾。飞镖王熊兆璋自幼时和易素娥订婚，后因父被魏忠贤害死，亡命江湖。闻知易家不幸，赶到梁庄。在夺回明珠的斗争中，易素娥为保护熊兆璋而遇害。梁凤英知

道易秀才为胞兄杀害，大义灭亲。飞镖王遗恨绵绵，无限感慨，和梁凤英含泪离开梁庄。

《明珠案》在情节结构方面，采用“真假合一”手法，真真假假扑朔迷离，从曲折的情节发展中，塑造了主持正义，除暴安良，为听众所欢迎的飞镖王的艺术形象。张君谋、徐雪玉擅说表此书，所起飞镖王、易素娥角色形象传神，久演不衰。苏州戏曲博物馆资料室藏有他们的演出脚本。

罗通扫北　徐州大鼓长篇。清末大鼓艺人石占美据同名小说敷衍传唱。叙唐代罗通年方十二，即任第二路大元帅，配合秦琼、程咬金等前辈将领，出奇制胜打进黄龙府制服叛臣的故事。分《罗通被困》、《东门除恶僧》、《采桑殿夺印》、《日抢三关》、《力杀四门》、《除奸复仇》、《兄弟相逢》、《罗全探母》、《归宗认祖》、《破阵逼降》等十个回目，可演十场。

《罗通扫北》唱词多用叠句和排比句，经几代艺人的加工创造，形成了二十八句叠句唱罗成、二十四句排比句唱罗通、四十二句赋赞唱“罗家一条枪”等有影响的唱段。传人有冯玉坤、李希云、晁岱民等。晁岱民以沙哑嗓音演唱，尾音圆润、浑厚，自成风格，1985 年山东齐鲁音像出版社选录此曲目中的五回书，制成唱片发行。

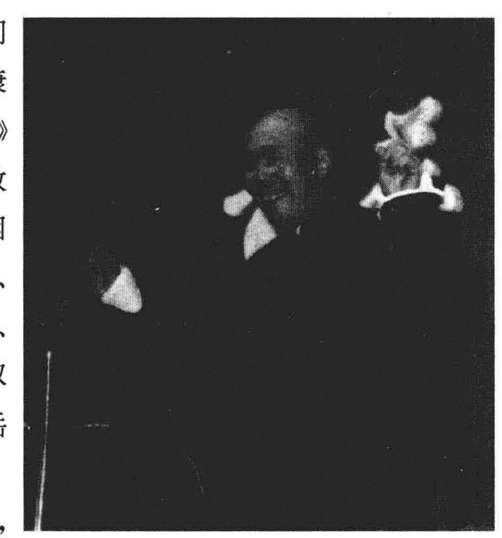
岳　传　(1)苏州评话书目，长篇。分前后两部。《前岳传》编者不详，始演者能上溯到清道光时姜如山。自《辕门投书》至《风波亭》结束，共一百一十六回，一百二十万言。历代艺人在演出过程中有许多创造：在《武场》书中创造了《十败余化龙》；在岳飞抗击金兵第一、二次入侵中创造了《火烧青龙套》、《火烧黄草坡》等情节；在金兵第四次入侵中，钟士亮创造了以牛皋为中心的《牛头山》大段书，共有十九回，二十余万字，成为《前岳传》的核心部分之一。《后岳传》由周亦亮改编，从《岳雷祭坟》至《虎骑龙背》，共三十八回，四十万字，可说三个月。中华人民共和国成立后，苏州市文化部门组织力量，分别于 1952 年 4 月、1981 年至 1985 年对《岳传》作了系统整理。《前岳传》整理成一百回近百万字，删除了有损人物形象、封建迷信等不合理的情节，如改《泥马渡康王》为真马渡康王等。



《岳传》的表演分两派。一派是上海润裕社的程鸿飞，注重说表与说理，剔除书中一切神、仙、鬼、怪，善刻画人物。他的《岳传》系自编，无师承，俗称《野岳传》。这一派已失传。另一派由姜如山传陆少山，陆传钟士亮，形成独特的风格。以“说表”、“角色”、“面风”、“手势”、“开打”、“八技”见长。尤其擅长模仿舞枪，故有“钟家一条枪”之称。钟的传人钟子亮、王再亮、周亦亮均以说表清楚、注重说理闻名。周亦亮的徒弟曹汉昌，也以口齿清、中气足、语言洁净，善于刻画人物而著称。曹的传人陈景声，更在“演”字上有所发展和创造。

苏州市戏曲博物馆资料室藏有据曹汉昌录音记录的整理本一百五十四回。

(2)扬州评话书目，长篇。清咸丰、同治年间艺人金国灿据钱彩《说岳全传》第三十七回《宋康王被困牛头山》至第四十一回《牛头山张宪救主》等内容编演。叙岳家军上牛头山破金兵解围故事。分《康王李庄躲雨》、《牛皋保康王》、《金兵困山》、《催粮搬兵》、《岳庄训侄》、《误打小梁山》、《狼山五王聚会》、《活捉邵必方》、《兀术抢粮》、《牛皋下书》、《挑滑车》、《界牌关》、《会关铃》、《双雀山》、《误打免战牌》、《锤震金弹子》、《牛皋为岳雷辩冤》等二十四节。可连续说演四十多场。



扬州评话《岳传》以《兵困牛头山》为大关目，艺人说演时，采取"前书补说"、"后书先说"的传统方法，将岳家军抗金故事和主要人物的过去与未来，巧妙地穿插其中。说到即将大破金兵、解围下山时，兵家军抗金的主要故事也差不多就说完了。全书干净利落，紧张热烈，舍弃了原作中的荒诞内容和枝蔓情节，集中、生动地刻画了岳飞及其部下将领忠心报国、智勇双全的英雄形象。至第五代传人夏筱台，延伸了前人所传内容，加说《岳飞送客》、《智取杭州》、《大破滑车阵》、《解围下山》等回目。其中《牛皋戒酒》收于中国曲艺出版社1981年出版的《扬州说书选(传统作品)》。夏筱台本人藏有全书手抄脚本。

金台传　(1)苏州评话书目，长篇。清同治、光绪年间苏州评话艺人金耀祥编演。叙北宋时贝州连年灾荒，官府却搜刮十万花银作为"皇纲"解贡进京，贝州草莽英雄张其等劫了皇纲。贝州捕快金台奉命随捕头王则缉捕案犯，得知案犯是自己的结义兄弟，为济民而劫皇纲。金、王不愿出卖弟兄，烧掉牌票，加入贝州英雄行列。时西辽王张芳设擂招贤，企图谋反。贝州英雄前去打擂，金台弟金龙被打死，金台为弟报仇，大反武场时和众英雄失散。归途中因病于河南登封被菜贩救归，后上嵩山少林寺学罗汉拳。寺内天林僧妒忌，欲伤金台，金台失足踢死天林僧，南逃苏州，遇张其，相约去淮安打擂。途经扬州，金台在兰春院探望了订下终身的苏云仙。在淮安，遇奉命捉拿金台的滕环，金台打伤滕环。北逃沧州，意欲投奔柴王，被奸相澹台惠之子设计擒获，押解入京。此时西辽王进贡一石猴，无人能敌。经杨家将杨延辉之子杨元保推荐，金台金殿打石猴，打死石猴。仍受罚充军淮安，淮安窦总兵爱其武艺，任为武师。

金台回贝州为母拜寿，有镖客何福在潮神庙摆擂访友，贝州英雄皆败，金台以罗汉拳取胜，但暴露了贝州英雄身分。官府派兵捉拿，众英雄避至扬州甘泉山。澹台惠在扬州欲霸占苏云仙，金台等人为救苏云仙，血战罗湖庄、三打文阳观、大破桃花山。

澹台惠串通西辽王，借进贡"泥烛"为名，欲炸毁金銮宝殿，造成宋室大乱。宋王出榜招

纳识“泥烛”之士，金台于扬州揭榜进京，由柴王引见，当殿拆穿“泥烛”实为炸药的秘密。金台立功，封为皇军都督。

澹台惠不死心，勾结西辽王兵犯边境，金台率贝州英雄拜帅出征，终于打败辽邦，查获奸相勾结书信，班师回朝，除去奸相，被封为“平辽王”。全书大段落有《劫皇纲》、《反武场》、《少林寺学武》、《春兰院》、《打六虎台》(即《淮安打擂》)、《打石猴》、《湖神庙打擂》、《血溅罗庄》、《金山聚会》、《三打文阳观》、《大破桃花山》、《泥烛秘密》、《边关打擂》、《平辽》等。文字记录稿有六十余万字。

原先《金台传》的前段从《春兰院》到《打六虎台》为弹词，后段从《打六虎台》到结束为评话。后金耀祥为与《水浒》名家姚士章竞争，改全书为评话流传。此书为武打书，均由“打擂”、“大破”、“三打”等打斗情节组成，以情节取胜，拥有大量听众，也出了不少名家。其中金耀祥之子金桂庭既说评话《金台传》，又弹唱小书《描金凤》，有“金半城”之称；桂庭传徒叶声翔，叶向武师学武术，与评话艺术结合，再吸收京剧角色的程式表演及亮相技艺，创造独特的表演风格，红遍书坛。另一派系传人女评话艺人王小虹(即也是娥)，女子不让须眉，以擅演武功称著，后期又在书中加唱词，用小书形式演出。另有凌云祥及金松泉两个《金台传》脉系，但传人极少，影响不大。《金台传》迄今共传五代艺人。苏州戏曲博物馆资料室藏有此书目手抄本。

(2)常州道情书目，长篇。民国年间武进艺人张荣生演唱。故事叙宋仁宗年间，江都人金台，曾拜武林名家何侗为师，武艺出众，行侠江湖。何侗之徒田谦，为金台之师兄，号称关西一龙，收授二虎、五旗、八豹诸顽凶为门徒，欺行霸市，为害乡里。某日，田谦的关门弟子、当朝丞相之子澹台豹在扬州欺凌妓女苏小妹，金台路见不平，打死澹台豹。魏二虎、金眼虎及田谦为报仇泄愤，先后设二虎台和乱石台，指名金台攻擂，均被金台打死或致残。金台为避捕缉，流落异乡。适辽国进贡一石猴，凶暴异常，朝中武官被咬死者数人，无人敢去制服。仁宗张挂皇榜招募武士，白眉毛徐良引荐金台，将石猴打死。仁宗遂令金台挂帅，出师征辽，经数度征战，终于大败辽兵，班师回朝。全书可演八个月。

《金台传》以金台打擂为主要关目，书词白多唱少，武打场面炽烈火爆，艺人都具有武打方面的基本知识与技能，演出时凡拳脚、兵器之套数，其渊源、门第、派别及攻防进退等精到之处，均能详尽铺陈，为常州道情短打书中代表书目之一。

金印缘　苏州弹词书目，长篇。1981年6月常州市评弹团沈韵秋根据同名越剧改编，沈韵秋、倪淑英首演。叙明嘉靖年间，严嵩专权欲谋帝位，被嘉靖帝察觉，派巡按徐青侦破前任江苏巡抚被害一案。船至姑苏，徐青乔装布衣相面，在庙中遇一妇人寻短见，问明情由，获知严嵩义子严成明在地方为非作歹。徐青代写冤状，不料被豪奴严福撞见，徐青为了不暴露身份，越墙而逃，不慎失落金印，被张仲年之女秀英拾到。徐青折回寻找金印被园丁误认为盗贼，拖见主人。张仲年见他年轻有貌，面试文才，收为义子，并命秀英下楼相见。一

次二人在花园见面，秀英以相面为由逼义兄自述真相，徐吐露真情。二人一见钟情，徐将官印请小姐保存，作为定情之物。后徐青离张府，误入严府，严成明识破徐之真相，将其打入土牢。秀英闻凶信，女扮男装，冒充巡按上任。秀英自知不懂公事，即请父至大堂，全权以托。张仲年乃调兵计捉严成明，救出两位巡按，除暴安良。金印为凭，徐、张喜结良缘。全书从《巡按出京》开书，至《金印完婚》结束，共十六回。此书目演出后，曾在常州、无锡等地电台录音播放。

金钗记　苏州弹词传统书目，长篇。弹词《玉蜻蜓》中的一部分。叙发生在沈君卿家中的一桩冤案，艺人们称之为“沈家书”。苏州北壕兵科给事中沈府三公子沈君卿，为访好友金贵生下落，于八月中秋夜渡长江，遇盗贼被劫上山岗。家人误报凶讯，合府悲恸。不久，沈妻三娘生下一子取名金宝。端午佳节，沈君卿贴身童儿沈方，在花园中拾到一只金钗，被二娘身旁丫头红云抢去。二娘生性歹毒，见金钗乃三娘之物，主婢密谋，诬陷三娘与沈方通奸。老夫人听信谗言，命三娘净房绝食，沈方西厅罚跪等候处死。幸得大娘相助，放走沈方，并向南壕金大娘娘告急。金大娘娘带领奴婢，接走金宝，抢走三娘。沈方逃至常州，欲寻短见，被驿卒陆洪岐相救，恩结父子。沈君卿逃脱后进京得中功名，奉旨回乡祭祖，途经常州，主仆相逢。后经沈君卿亲自审问，终于真相大白，夫妻重圆。全书十五回。

江苏省曲艺团的曹啸君和杨乃珍拼档演唱的《金钗记》片段《恩结父子》和《巧接金宝》，在1980年赴香港演出时，深得好评，并由香港艺声唱片公司制成盒式磁带发行。

金枪传　(1)苏州评话书目，长篇。清嘉庆年间艺人金洪亮据明小说《杨家府演义》改编上演。故事叙述北宋时杨家将保国杀敌故事。有《双龙会》、《兵困二郎山》、《李陵碑》、《六郎告御状》、《大破天门阵》、《三义归位》、《四郎探母》等大段落，能说演三至六个月。

《金枪传》故事自《杨七郎打擂》始至《十二寡妇征西》止，经金洪亮第三代传人潘湘涛丰富发展，又得郭有松帮助加工整理，全书关子迭起，情节抓人，成为优秀书目。书中着重刻画杨七郎、杨六郎、杨四郎、佘太君、潘仁美等人的不同性格；潘湘涛吸收昆曲的角色表演，使书中人物神形兼备。他擅起杨七郎与潘仁美两个角色，有“活杨七郎”之称。潘传艺杨鹤鸣，杨继承书艺，颇有艺名。杨的传人中石秀峰、汪云峰有艺术成就。石秀峰在民国初年吸收京剧的角色程式动作用于评话表演，以文武做工见长，擅起杨六郎角色，有“活杨六郎”之称。石秀峰之后，汪云峰说此书以说表理路清晰、开打手面洒脱、动作矫健灵活见长。

《金枪传》有顾玉良记录手抄本，收藏于苏州市戏曲博物馆资料室。

(2)苏北大鼓曲目，长篇。又名《金枪大北宋》。清光绪初年艺人吴相国编演，叙杨家将抗辽故事。自太子西山放粮，潘仁美勾引北辽造反起，至佘太君兵下北辽，北辽献降表止，共八集一百二十回。

《金枪大北宋》在传承过程中经张绍聘、陈克岭、陈克俊、苏俊生等艺人不断加工丰富，

增加了“杨业南征”、“云遂关放粮”、“三夺大金枪”、“八贤王皇宫盗手迹”等情节，到民国年间逐步定型。并创造了“三三四”的句式结构，一韵到底、平仄相对的“一条鞭”唱篇。其中张家诚创作、演唱的《寇准叹五更》共二百六十句，成为传唱的名篇。

《金枪大北宋》是苏北大鼓艺人的必学曲目，艺徒学艺时，不学会全部，也须学会若干章节，否则不能演出。此曲目在苏、鲁、皖毗邻地区广为传唱。

(3)工鼓锣书目，长篇。又名《北宋》，据《杨家将》部分章节由历代艺人相继口述成书，和《南宋》合称《全本大宋》，由徐立业传承。叙杨继业平息南唐后，奸臣潘洪又勾结北国，企图夺位，诓赵匡美去北国看宝，被北方六国兵困幽州。杨继业再次挂帅，兵发幽州救驾。北国诈降，杨家父子中计，血战金沙滩。杨继业率残部逃至两狼山，遣将去雁门关借粮，潘洪在粮内掺砂，杨七郎二次借粮时遭潘洪暗算，被乱箭射死。杨继业粮绝势孤在两狼山碰碑而死。全书可说二十场。

全书情节集中，书路单一，无补叙、插叙和倒叙。以杨家父子忠勇报国为主线，战争场面宏伟，演员表演时刀马词激昂悲壮，说表气势磅礴，经历代艺人加工润色，创造出《闯幽州》、《七闯番营》等精彩片段。徐立业演唱时，唱腔高昂，每唱到两军对阵时，用“花锣”伴奏刀马词，既烘托了战争的激烈，又表现了英雄人物的形象。在苏北地区久演不衰。

金鞭记　徐州琴书曲目，长篇。据《说呼全传》中有关呼延庆故事编演。作者、始演者不详，清末琴书艺人何玉田擅唱。全书以紫金鞭为线索，通过呼延庆和卢凤英的悲欢离合，展示北宋仁宗时期的忠奸斗争。分“呼延庆出世”、“呼延庆寻父”、“呼延庆打擂”、“呼延庆征西”四部分，共六十回，可演唱六十小时。

《金鞭记》原为散文，经几代琴书艺人加工创造，增加韵文唱篇千余段，使唱词占全书词的百分之六十以上。其书词多方言俚语，乡土气息浓厚，艺人说唱时，着重刻画呼延庆的性格，表现他为家报仇，为民除害，为国除奸的忠勇精神。

《金鞭记》是徐州琴书艺人的看家书目之一，由何干田、王福根等艺人传唱，在徐州和山东、河南、安徽交界地区均有盛名，并为大鼓、渔鼓、坠子、评词等改编移植。

乳汁救亲人　徐州琴书书目，小段。张棣华据京剧《红嫂》有关内容改编，洪流谱曲。崔金兰首演。叙解放战争时期，中国人民解放军某部方排长在战斗中负伤，下落不明。沂蒙山区的群众闻讯后四处寻觅，以免亲人落入敌军手中。哺育婴儿的英嫂，假借上山挖野菜，穿山入林，在荒草丛中发现受伤昏迷的方排长。在包扎伤口时，方排长口中喃喃呼唤“水”字，山上无水可取，英嫂急中生智，用自己的乳汁抢救方排长。

《乳汁救亲人》演出后，于 1976 年 6 月被选拔参加全国曲艺调演，由崔金兰演唱，洪流伴奏。之后，江苏人民广播电台曾多次播放录音。

单刀赴会　工鼓锣曲目，小段。始演者不详，取材于《三国演义》。经历代工鼓锣艺人传唱、润色、整理而成。

《单刀赴会》在原有故事情节的基础上，突出了险恶战争环境的渲染，进一步丰富了关羽的勇武形象。1958年灌云县工鼓锣艺人张同举以此曲目参加了全国第一届曲艺汇报演出大会。1959年经戴洪桥再次加工整理，由张同举演唱，中国唱片公司灌制成唱片发行。

泗阳县　工鼓锣曲目，短篇。民国三十一年(1942)泗阳程翰亭编演。叙泗阳县城被日本侵略军占领后，人们指望在敌后的江苏省政府王光夏率领的常备队收复失地。王光复非但不抗日，反而向群众派征苛捐杂税，使老百姓的生活雪上加霜。八路军和新四军在泗阳建立抗日民主政权后，才使人民生活得到了保障。全篇三千余字。作品曾作为淮泗县抗日艺人培训班教材，得到广泛传唱，并发表于当年苏皖边区“淮北农救部总会”主办的《大众半月刊》。

郎财女貌　相声曲目。1955年前后南京市曲艺团马宝璐、任文利编演。内容通过两位青年男女选择对象标准的对比，讽刺和批判了青年中不正确的恋爱观：男方只要女方有副漂亮的面孔，而女方的标准是“不管党员不党员，团员不团员，只要每月能挣一百元”。“不管个子矮，个子高，什么模样全不挑，只要他的大皮包”。女方得知男方在银行有两千元存款，立刻同意结婚。但时过不久，存款化尽，于是双方口角，女嫌男无财，男嫌女无貌。

《郎财女貌》反映了二十世纪五十年代部分青年男女的心态。马宝璐擅于模仿各种女性的形态动作及语气声调，刻画人物入木三分，加上他火爆与夸张的表演风格，令人捧腹。此曲目是南京市曲艺团经常上演的保留节目，在听众中有一定影响。

孟丽君　苏州弹词传统书目，长篇。又名《再生缘》、《华丽缘》。民国二十年(1931)前后艺人李伯泉、秦纪文据陈端生《再生缘》改编演出。中华人民共和国成立后，苏州市文联副主席潘伯英重编，王月香、徐碧英、龚华声、谢月菁、徐琴韵等演唱。叙元成宗时，尚书孟士元女儿孟丽君与皇甫少华订婚。国丈刘捷之子刘奎璧欲夺孟丽君，假意邀皇甫游湖，阴谋加害，其妹刘燕玉放走皇甫。皇帝命孟丽君嫁刘，孟携丫头扮男装外逃，改名郦明堂，后中状元，因医治国母之病有功，升兵部尚书。时科场主考梁鉴欲招郦为女婿，幸梁女即乳母之女苏映雪，于是双女成婚。此时皇甫少华改名应试，中武状元。因出征获胜，受封忠孝王。疑郦是妻子，屡屡相试。后得已为皇后的姐姐皇甫长华相助，使郦明堂露出真容。皇甫少华恢复原姓名并和孟丽君最终成婚，苏映雪等亦嫁皇甫。全书可演六十场。

潘伯英据原著中孟丽君为官后曾出现“不愿复装”的思想矛盾，重新编写了《比箭联姻》、《火烧小春楼》、《洞房刺奸》、《双女成婚》、《夫妻相会》等主要回目，演出后很受听众欢迎。

孟姜女　唱春曲目。民国年间宜兴唱春艺人宋春荣据民间传说创作演唱。1983年宗震名、张魁雄挖掘整理。故事以范喜良和孟姜女的婚姻被拆散为主线，控诉秦始皇筑长城、焚书坑儒的暴政。写孟姜女和秦始皇作了面对面的斗争后，离开长城，回乡终老，羽化成仙。千年以后，明太祖朱元璋效法秦王，在南京强征民夫筑城，孟姜女仗义显灵，帮助并

拯救筑城百姓。共八百零八句。

《孟姜女》是唱春职业艺人宋春华的代表曲目。他花了毕生精力，把仅有四十八句的“十二月”《孟姜女唱春》，发展成为长歌。并改变原曲结构，增补大量情节，时间跨度长达一千六百多年，体现了人民群众的善良愿望，丰富了唱春曲目，为各地唱春艺人传唱。

春到银杏山　苏州弹词书目，短篇。武进县文化馆陆涛声及郁小庭、张棣华作于1977年。江苏省曲艺团侯莉君、徐宾、黄霞芬首演。内容为：抗日战争爆发后，从武进县城逃亡出来的几个知识分子在金坛县的银杏山上办起了一所中学。民国二十七年(1938)冬，江南敌后的新四军第一支队司令员陈毅上山看望了全体师生，并向学校捐赠了经费。在中国共产党十大救国纲领的感召下，一批学生告别学校，奔赴抗日战场。

《春到银杏山》描绘了青年一代的救国热情。1978年4月，侯莉君、徐宾、黄霞芬以此书目参加江苏省文化局在苏州举办的江苏省评弹创作节目会演获演出奖。1980年获中央人民广播电台举办的全国优秀短篇曲艺创作二等奖。作品后收入1981年四川人民出版社出版的《全国优秀短篇曲艺获奖作品集》。

珍珠塔　(1)苏州弹词书目，长篇。又名《九松亭》、《珠塔缘》。首演者可上溯至清咸丰年间的马春帆。其题材来源，据乾隆四十六年(1781)刻本周殊士序称“事本有据”。叙明河南祥符县太平村秀才方卿，父为奸臣所害，困居坟堂，县官追缴田赋，革除方卿功名。方奉母命去襄阳姑母家借贷。抵襄阳之日，正值姑夫寿诞，姑母势利，方卿受辱，负气出走，立誓不得功名，不到襄阳。表姐陈翠娥挽留不成，赠珍珠塔一座藏于干点心之中。姑父闻方卿出走，追至城外九松亭，挽留亦未果。但方卿同意和表姐订婚。归途方卿遇盗，为毕云鹏所救，遂留毕家攻读。三年后中状元，封官七省巡按。陈翠娥闻方卿遇盗，生死不明，相思成病，病愈还愿，在庵中遇来襄阳寻子的方母。方卿得功名后，为雪前耻，扮成道士，到陈家羞姑，姑母谢罪。方母斥怪儿子为“三不孝”：欺侮姑母，冒犯姑父，抛弃娘亲。后方卿奉旨与表姐完婚，重享荣华富贵。从《初进花园》开书，有《暗赠珠塔》、《中表联姻》、《方卿跌雪》、《托婢三桩》、《婆媳相会》、《方卿羞姑》、《妆台报喜》、《打三不孝》等主要回目，可连续弹唱三个月，约一百二十万言。

《珍珠塔》为苏州弹词传统书目中最有影响的书目之一，以其对封建势利观念的深刻揭露而受到听众欢迎。极盛时，同时有几十档演员传唱，有“唱不坍的《珍珠塔》”之誉。有影响的传人很多，如马如飞、王绶卿、杨月槎、杨星槎、魏钰卿、沈俭安、魏含英、薛筱卿、朱雪琴、尤惠秋、薛小飞等。其唱本结构紧凑，语言雅驯，并以唱篇多为其特色，全书唱词多达一万五千余句，占整部书的百分之六十左右。经几代艺人的传唱和发展，出现了《托三桩》、《妆台报喜》、《下扶梯》、《十八因何》、《二进花园》、《羞姑》、《七十二个他》等广为流传的回目和唱篇。在传唱中有众多的名家和流派产生，如马如飞的“马调”；魏钰卿的“魏调”；尤惠秋的“尤调”；薛小飞的“薛小飞调”等。

中华人民共和国成立后，苏州市文化主管部门于1960年前后组建整理小组，对《珍珠塔》进行加工整理。扬州弹词、道情、说因果、唱春等曾移植，锡剧、扬剧、淮剧等，曾改编上演。

《珍珠塔》刻本甚多，主要有乾隆四十六年(1781)刻本，署名周殊士编；嘉庆十四年(1809)吟余阁刻本，署名俞正峰编；道光二年(1822)苏州经义堂刻本，署名周殊士、陆士珍编评。光绪间出现马调本和署名马如飞的印本。另有方元音、周殊士的重订本和众多的未署编著者姓名的印本和抄本。苏州市戏曲研究所藏有魏含英等人的演出本。

(2)扬州弹词传统书目，长篇。清道光、咸丰年间艺人张敬轩据同名坊间唱本编演。分《翠娥相思》、《病托三事》、《庵堂还愿》、《婆媳相认》、《采萍拷尼》、《方卿出京》、《翁婿相会》、《方卿羞姑》、《盘夫逼印》、《揖师报喜》、《复审六乔》、《教子训姑》十五回。约三十万字，可演唱半月，为扬州弹词"张家四宝"之一。

扬州弹词《珍珠塔》从陈翠娥害相思病开书，前面情节和未来发展，交叉穿插，结构紧凑，悬念迭起。其中《方卿羞姑》一回，语言诙谐独到，人物形象鲜明，尤为精彩。所唱曲牌〔三七梨花〕、〔沉水〕、〔锁南枝〕、〔耍孩儿〕等行腔古朴，独具江淮韵味。说唱此书目的除"张门"外，还有"孔门"的孔宪书、孔庆元、董干元；"周门"的周庭栋、周少庭。后此二门失传。中华人民共和国成立后，"张门"传人张继青、张慧侬等对书词作了进一步整理，改变了原作中一夫多妻的结局，1962年由江苏省剧目工作委员会铅印成册；《方卿羞姑》单独发表，后收入中国曲艺出版社1981年出版的《扬州说书选(传统作品)》。

(3)无锡评曲曲目，长篇。清乾隆时说因果艺人谈嘉宾编唱。故事以明代方、罗两家忠奸斗争为线索，叙方家为奸臣罗侗所害，一贫如洗，方老夫人命子方卿至襄阳姑爹家借贷，虽遭姑母羞辱，但姑爹以女儿陈翠娥相许。后方卿考中状元，至襄阳完婚时，闻说麒麟寺内院僧与奸臣罗侗勾结作恶，乃进行私访，落入恶僧昌洪手中，被关押牢内。适值文武解元牛成龙、牛成虎前来襄阳庆贺表兄方卿婚礼，夜宿客店，巧遇江湖义士王士吉(绰号"白燕飞")，获得凶讯，即会同前往，搭救方卿，大破麒麟寺；并攻打罗庄，大破百花园机关，拿住奸臣罗侗。最后，方卿赴襄阳完婚，方、陈两家大团圆。共十五回，可说唱半月左右。在无锡评曲中列为"正梁"书目。

无锡评曲《珍珠塔》，因"珍珠塔"塔顶顶尖向上，艺人行话称为"钻天子"。分"文书"、"武书"两部分。从方卿初进花园开书，至方卿得中状元为"文书"；方卿私访被捉至结束为"武书"。基本曲调有〔春调〕、〔哭调〕、〔东乡调〕、〔海调〕、〔锡调〕等，富有江南地方韵味。第三代传人周文度演唱此书目在"唱道情"时，加进了"铃呵"、"铃呵"的唱调过门。传开之后，无锡群众对某事物表示赞赏时，都说："周文度的道情——灵啊，灵啊"，成为民间流传的歇后语。

封神榜　苏州评话书目,长篇。抗日战争时期无锡县评话艺人平雄飞据清末评话老艺人尤少台演出本加工编演,基本内容和许仲琳原作相同。全书九十余回,每回演一个半小时,可演三个月。

《封神榜》人物多、动物多、角色多。平雄飞逐一区别,演出时,他一开口听众即能知道所起的角色是谁。书中坐骑,多珍禽异兽,平雄飞都能一一说出其来历、特征,把知识性溶于神魔交战之中。他是长方脸型,相貌与原著中姜子牙的绣像酷似,因而听众誉他为"活子牙"。1960年前后,平雄飞在上海西藏书场、老城隍庙得意楼连演半年不衰;在常熟仪凤书场十几次复档,均满座。

赵氏孤儿　苏州弹词书目,长篇。无锡市评弹团郁鸣秋、吴畹兰据传奇《八义记》及同名京剧,秦腔演出本于1981年11月改编并演出。叙春秋时晋国赵盾一家的悲欢离合。共二十回:《游桃园君臣同乐》、《惑灵公打弹伤人》、《刺相国力士触槐》、《害赵盾闹朝扑犬》、《赐朝典夫妻诀别》、《救孤儿宫门遇险》、《搜孤儿四城张榜》、《救孤儿二义定计》、《斩卜凤程婴诓奸》、《首阳山搜孤救孤》、《射大雁母子相会》、《盘真情鞭打程婴》、《观图画吐露冤情》、《拜祖陵骨肉相认》、《庆功宴飞蛾扑火》、《仗正义瓮中捉鳖》、《大将军奉旨审奸》、《挂图画屠岸招供》、《大报仇五牛分尸》、《造义冢赵氏振兴》。全书可连续说唱二十场。

《赵氏孤儿》着重刻画程婴、公孙杵臼等人舍身取义、坚贞不屈的英雄形象,抨击屠岸贾凶狠残忍、奸邪卑劣的行径。并将书中"宫门遇险"、"定计救孤"等简单情节,用评弹形式加以发挥,细说细做,把书情推向高潮,变为"关子书"。在艺术实践中,演员不断琢磨,边演边改,改过去女下手专演小生、花旦、童儿、丫鬟等角色为根据需要上手所演之角色由下手反串,并以大段铿锵激昂之官白,叩人心扉之唱词与唱腔相互配合,博得掌声。在上海演出时,听众赠诗赞称:"凭君挥洒如椽笔,写出搜孤一段情。"1985年作品获江苏省文化厅、中国曲艺家协会江苏分会颁发的长篇创作奖。

赵五娘　扬州清曲曲目。取材于南戏《琵琶记》,二十世纪三十年代艺人周锡侯编唱。王万青、张国宝、周锡侯、尤庆乐、姚近仁等始唱。叙蔡伯喈赴京应试得中状元,招赘于牛相府。原配赵五娘在家尽心侍奉公婆,岂料灾荒之年,公婆吞糠身亡。五娘在邻人张广才帮助下,历尽辛苦,安葬二老。后怀抱琵琶,身背亲手描摹的公婆遗像,进京寻夫,最终得相府女之助,与蔡伯喈团聚。全曲由〔双蝴蝶〕、〔数板〕、〔补缸调〕、〔罗江怨〕、〔梳妆台〕、〔哭小郎〕、〔十杯酒〕、〔杨柳青〕、〔剪靛花〕、〔平调〕、〔叠断桥〕、〔数板〕、〔滚板〕、〔侉侉调〕、〔春调〕、〔王二娘〕等二十支曲牌组成,可演唱六十五分钟。

《赵五娘》塑造了赵五娘等七个人物形象,由五至七位艺人分担不同角色同台演唱。在同一曲目里出现如此众多角色为清曲中仅有。在唱腔的艺术处理上,曲中三排〔春调〕全部由起赵五娘角色的演员自弹自唱,所有伴奏均于此时停下,而柳旺与张广才的一段长达四百八十七小节的对曲则全用〔王二娘〕调。演唱者既充分展示各自的演唱风格,又能随曲情

发展适时“嵌档让路”，相互照应，相互衬托，达到一种极为默契、和谐的境界。旧时扬州清曲在书场演出，曲目基本每天都要更换。《赵五娘》上演后曾创下连唱数场不换曲目的记录。扬州市文化艺术研究室存有1962年王万青、邵文芳、陈桂卿、娄其江、马福如、卢国才、陈淦卿等的演唱录音及同步曲谱记录稿。

赵匡胤下河东　工鼓锣书目，长篇。据小说《飞龙传》部分内容编演。始演者不详。清光绪末年，即有艺人在灌云、沭阳、灌南一带演唱。叙郭威篡汉后，改国号为周。怕高平关令公高行周作梗，欲除之。适逢水漫陈丹县，县令赵匡胤箭射水妖，被诬犯有刺驾罪，捉其父欲问斩，要赵匡胤去高平关灭高行周将功赎罪。赵匡胤与高家为世交。高夜观天象，知己当寿终，赵当为君，遂自刎，留下遗书，借头给赵匡胤。赵献头，吓死郭威。郭无子，由内戚柴荣继帝位。此时南唐、北塞、河东三处下来战表，逼柴荣让位。柴出榜招贤，高行周子高怀德揭榜投军，赵匡胤挂帅东征。河东北汉王失败，求救于金刀令公杨业，引起高、杨大战，赵匡胤马陷淤泥河。全书分《水漫陈丹县》、《高平关借头》、《高怀德母子蒙难》、《惊帝都三打战表》、《天汉桥出榜招贤》、《赵匡胤挂帅东征》、《北汉王损兵折将》、《高杨大决斗》、《马陷淤泥河》等六十个回目，可演唱三十场。

《赵匡胤下河东》说表并重，书中三百多员战将的介绍及故事情节都清晰生动，众多人物各有性格。其中“高平关借头”一场，尤为精彩。工鼓锣艺人张学余从艺五十年，走遍淮海大地，都以此书开锣。并且他演唱此书时，能不敲锣鼓，不加唱词，三十分钟说表，绘声绘色，场上鸦雀无声，令听众叫绝。此书目为工鼓锣代表书目之一，未见有文字本流行。

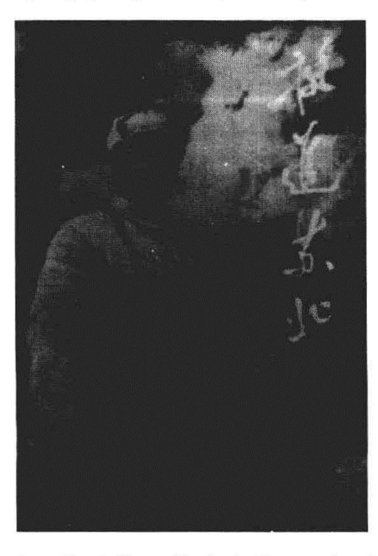
赵颜子借寿　童子书曲目。据民间传说编唱。为盐城童子做会“念忏”的重要代表作品。叙十九岁的赵颜子将亡，求拆字先生管辂救命。管指点赵颜子摆供品于路旁，待有人来时，就向他借寿。赵依计行事，得到南北二斗星君的说情，判官在“生死簿”上把赵颜子寿限“十九”前加了个“九”字。后赵果然至九十九岁才去世。

《赵颜子借寿》故事性强，注重人物形象的塑造，在迷信、神鬼内容的掺杂中，以“借寿”为由头，宣扬积德行善，并反映了现实生活中的“人情”，为听众所喜爱。

拷　红　苏州弹词开篇。据清嘉庆九年(1804)华广生《白雪遗音》卷一、二中同名唱词编唱。始唱者不详。内容叙述张生与莺莺西厢事发之后，老夫人拷打莺莺身旁丫鬟红娘，逼问西厢之事。红娘非但不惧拷打，反而责怪老夫人言而无信，因而招致发生西厢之事。红娘一席话说得老夫人无言可答，只好放过红娘。全篇四十八句。

《拷红》写了红娘的聪明伶俐。艺人演唱时，还从她对老夫人的问答口气委婉、神态沉着等方面，把她塑造成一个温文尔雅，态度和顺的南方姑娘形象。同时，还增加了把张生与莺莺在西厢相会时的场景，爱恋的神态通过红娘之嘴加以细腻描述。苏州弹词名家曾用“俞调”、“祁调”、“徐调”等分别唱过此开篇。1983年作品收入江苏人民出版社出版的《弹词开篇选》。

挺进苏北　扬州评话书目，长篇。1980年夏耘、姜锋、许凤仪、朱福炷作，扬州市曲艺团评话演员惠兆龙首演。叙民国二十九年(1940)新四军江南指挥部总指挥陈毅，按中共中央军事委员会命令率部挺进苏北，开辟苏北抗日根据地故事。当时苏北地区正处在敌我友三种力量并存的复杂情况下，陈毅坚决贯彻执行中国共产党的民族统一战线思想和“发展进步势力，争取中间势力，孤立顽固势力”的策略方针，有理、有利、有节地开展斗争，终于取得了广大人民群众的热忱拥护，开明绅士的同情和支持。国民党部队中一部分中间势力保持中立，严重打击了反共顽固势力。首战大桥就给了日本侵略军以迎头痛击；保卫郭村，又争取了泰州李明扬的独立；假道东进，打破了顽固派的封锁；海安请贤，由国民党耆宿韩紫石出面召开了“和平会议”。通过这些具体步骤将反共的江苏省政府主席韩德勤的枝枝节节尽可能地都争取过来，或使之中立。最后通过黄桥决战，粉碎了韩德勤的军事围剿，击溃了顽固派的主力，与南下的八路军胜利会师，完成了开创苏北抗日根据地的历史任务。全书从陈毅于江南镇江北固山进香开书，分“大桥之战”、“郭村保卫战”、“黄桥决战”三大部分。主要回目有“《陈毅过江》、《泰州会二李》、《茅山接应》、《泰州谈判》、《保卫郭村》、《解放黄桥》、《海安拜客》(亦名《陈毅拜客》)、《退兵姜堰》、《黄桥决战》、《海安会师》等。共四十回三十八万字。



《挺进苏北》以革命史实为基础，本着“大事不能假，小事不必真”的原则，塑造了老一辈无产阶级革命家的艺术形象，再现了挺进苏北的抗日战争史实。为扬州评话在书坛上创造了革命英雄的形象。惠兆龙从选回开始，逐步把全书搬上书坛，并从人物造型、语言、表演程式等方面努力作了探索。其中《进香》、《过江》、《拜客》常作为短篇独立演出。1984年惠兆龙在上海演出，3月29日《新民晚报》刊文称他为“活陈毅”。《陈毅拜客》1979年12月《曲艺》和1981年上海的《说新书》第三辑，均曾发表。全书于1982年由中国曲艺出版社出版(见图)，1984年3月和7月，中央人民广播电台、江苏人民广播电台先后作了连播。1985年7月，作品获江苏省文化厅、中国曲艺家协会江苏分会授予的长篇优秀创作奖。

要塞迅雷　苏州评弹书目，中篇。1978年江阴县评弹团据1949年4月中国人民解放军渡江战役中，江阴要塞国民党守军起义史实集体创作，吴其梦执笔。李惠良、司马倩、俞倩、杨麟秋、卢绮、陈景声首演。叙渡江战役时，中共党员唐林等策反要塞守军，为渡江部队扫除障碍的故事。分《风雨欲来》、《暖风劲吹》、《乱云飞渡》、《春雷轰鸣》四回。

《要塞迅雷》四回书中，头尾为评话，中间两回为弹词，唱少说多，以“小书大说”形式演出。着力刻画中共党员唐林、国民党左派军官王智仁和要塞司令戴戎光等人物的不同形

象。其中一档仿《珍珠塔》“七十二个他”的连句，不仅抒发了唐林凛然的革命豪情，还每句嵌有一部有关的电影片名。如“要学那《钢铁战士》何所惧，唱一曲《青春之歌》为革命，为掩护《战友》迎解放，《党的女儿》愿作牺牲，任凭海深《暗礁》险，《野风春风斗古城》。”此书目以“沈薛调”为基调演唱，声情并茂。1977 年 4 月，在苏州参加江苏省评弹现代书目会演，作品获创作奖和演出奖。

南京风俗景　南京白局曲目，小段。民国年间白局玩友左邦运传唱。内容叙金陵一年四季的民间风俗活动。唱词通俗生动，为人们展示了一幅南京清末民初时期的社会风情画卷。共六十句。

《南京风俗景》用〔闪板〕和〔数板〕演唱，节奏明快，叙事性较强。左邦运是南京的白局老玩友，年轻时做过机房，自幼酷爱白局，十五岁从师王春子(文口)习艺，之后又向张纪云(武口)学唱。他的演唱以“武口”见长，唱腔质朴粗犷，喷口有力，浑厚铿锵，保持着浓厚的传统风格。二十世纪五十年代中期，他还常在夫子庙文化馆及各街道文化站为群众演唱，颇受好评。此曲目唱本收藏于南京市文化局艺术资料室。

残　唐　(1)工鼓锣曲目，长篇。民国初年新沂工鼓锣艺人徐立业据《残唐五代史演义》编演。自黄巢造反，唐僖宗朝政告急，沙陀国搬兵始，至赵匡胤兵变陈桥驿止。共十五回：《沙陀国搬兵》、《李存孝夺带》、《逼死黄驹天》、《唐僖宗回朝》、《河中府会师》、《困死宝鸡庙》、《车裂李存孝》、《朱温接帝位》、《李克用讨梁》、《王彦章助梁》、《鸡宝山对峙》、《桐城搬兵》、《逆子弑瘟君》、《石敬塘破唐》、《活捉王彦章》。

《残唐》经艺人改编，讲究唱词的排比、对仗和音韵。对书中主要人物，都赋予神奇色彩；打斗场面，变幻莫测。后徐立业艺传儿子徐振元。振元文学修养较高，边演唱边加工，使书词内容和表演更精益求精，特色独具。

(2)扬州评话书目，长篇。抗日战争前海安艺人谭凤庭自海门说书艺人张寿松处学得。全书共两部分。前部叙黄巢起义，分《黄巢题反诗》、《黄巢起义》、《李克用勤王》、《齐唐大战》、《黄巢失败》五大回目；后部叙朱温篡位，有《李存孝力服王彦章》、《田令孜诈旨封梁王》、《刘智远大战朱全忠》、《李存孝被冤遭害》、《朱全忠篡唐称帝》、《五龙逼死王彦章》等回目。

扬州评话《残唐》主要人物事件和《残唐五代史演义传》同，但对具体内容作了极大丰富，原作中有关黄巢篇幅不足三万字，谭凤庭综合小说、有关史实、戏剧故事、民间传说等资料，逐步加工发展，使之可说四个月一百二十余场。谭凤庭艺传梅霭庭、蒋荣华两徒及友人周力田。1977 年后，谭、梅、周先后去世，至二十世纪八十年代中期，能说此书目前部的仅有蒋荣华一人，后部已失传。

临洮府送殡　苏北琴书曲目，长篇。又名《临洮府》。清光绪十三年(1887)艺人黄彦春编演。叙隋末程咬金起兵河南瓦岗，镇海王杨林兴兵围剿。此时秦琼携老母妻儿奔山西

临洮府找结义兄弟谢映登未见，母宁氏病故，秦琼拟卖儿葬母。临洮百姓闻知，自动捐银两为宁氏开丧，谢映登送瓦岗英雄转回，将宁氏灵柩迎至自家大堂守灵，并全城大送殡。杨林得报，重兵围城，危急之时，瓦岗军师徐茂功带兵接应，将秦、谢等人迎回瓦岗寨聚义。全书共十个回目。

《临洮府送殡》场面宏大、悲剧情节曲折感人。至中华人民共和国成立，已有六代艺人传唱，演出经久不衰。1953 年，袁大贵、梁发贵、周兰英再度加工，着重表现秦琼在临洮的落难情节。周兰英的演唱以声情并茂著名，演唱秦琼卖儿、宁氏归天等场景时十分动情，常使听众随之声泪俱下。

思　凡　苏州弹词开篇。作者不详。叙小尼姑夜晚独自叹息，怨父母相信迷信，将她送入空门，忍受着“暮鼓晨钟恨无涯”的孤单之苦，向往能来一个“秋江客”，跟随他去种田、纺纱，“克勤克俭做人家”，免得虚度年华。全篇二十七句。

《思凡》对年轻女子的思想感情描写得十分细腻。文字优美，情景交融，唱词中运用了“赋、“比”、“兴”的艺术手法，文学性较强。此开篇的思想感情以哀怨为主，适合用“俞调”弹唱。长期以来一直为“俞调”代表作。1983 年作品收入江苏人民出版社出版的《弹词开篇选》。

思春女劝嫁　海州宫调牌子曲曲目。据苏北地区婚嫁习俗编写，作者不详。灌云县五图河农场牌子曲玩友蔡长贵、刘桂兰传唱。曲目通过妈妈对即将出嫁女儿的劝说，要姑娘过门如何孝敬公婆、与兄弟妯娌和睦相处，当好贤妻良母。全曲唱词三百余句。

《思春女劝嫁》由〔满江红〕头板、〔倒扳桨〕、〔凤阳歌〕、〔满江红〕二板、〔鲜花调〕、〔满江红〕腰板、〔叠断桥〕、〔满江红〕叠板、〔凤阳歌带天津调〕、〔小京调〕、〔剪靛花〕、〔杨柳青〕等十四个曲牌联缀组套，称之为“十四把调”。唱词朴实，塑造的人物形象真实感人、绘景状物细致生动。通过思春女出嫁前的心理动态、出嫁时的穿着打扮、迎亲仪仗的规模、洞房花烛的热闹情景，以及母亲把思春女培养成人的艰辛等方面的描述，反映了海州一带的乡风民俗和有关人情世态。蔡长贵和刘桂兰的演唱口齿清晰、嗓音苍劲、质朴大方、配合默契。在海州地区很有影响。



响马传　苏北大鼓书目，俗称“响马套子”，长篇。清末，苏北大鼓艺人据隋末瓦岗寨“响马”起义故事编演。作者不详。由《全寻亲》、《夜打登州》、《三省庄》、《淮安府》、《胶州打擂》、《烟云岭》、《临洮府》、《破孟州》、《北平府》、《五行阵》、《冰雹阵》等十数部故事组成。这些说部相互

间并不连贯，均为独立故事，艺人称之为“单巴棍”。故事从隋炀帝杀父诛兄、纲常大乱、黎民涂炭始，讲程咬金、魏征、秦琼、罗成、徐茂功等贾柳店歃血为盟，在瓦岗寨起义反隋。民国初年，艺人陈克俊择其中故事完整、情节曲折、主要正面人物相同的说部以人串书，组成套子，合称《响马传》。共能演唱一百小时，四十场。

《响马传》流布极广，凡苏北大鼓艺人及其弟子均能演唱。在传承过程中，经李迎春、陈士元、苏进生、刘汉飞、陈克岭等众多艺人的再加工丰富，其中部分内容又独立成篇，自成风格，如《三省庄》、《打登州》、《破孟州》等。苏北琴书、工鼓锣等曲种，亦有艺人加以移植传唱。（见上页图）

昭君和番　工鼓锣书目，长篇。民国年间艺人徐道福敷说。叙汉元帝时，毛延寿拐走王昭君图像，挑唆匈奴围汉都长安。元帝以昭君和番，派老相苏武送行。昭君因不愿受匈奴王之辱，在北洋桥上祭江投水，以身谢国。匈奴王大怒，扣押汉家随行人员，苦役于北国。苏武持节不屈，牧羊于北塞荒漠。渴饮雪，饥吞毡，含辛茹苦十二年。后有昭君之妹赛昭君，武艺过人，求汉主发兵，杀败匈奴，要出毛延寿，手刃于北洋桥，接苏武回朝，并立昭君庙、苏武庙。全书可唱十余场。

《昭君和番》在传承过程中，艺人续编了“赛昭君征北”情节；同时，在表演方面，徐道福创造了文书武唱，充分发挥其擅唱刀马书的特长。起赛昭君角色时，以鼓槌拟作宝剑，苏锣幻作盾牌，长凳比作坐下马，将赛昭君的英姿描绘得活灵活现。中华人民共和国成立后，此书艺传人有王佃高。

显应桥　宣卷传统书目，中篇。又名《开河宝卷》、《灾荒宝卷》。据清代嘉庆年间无锡地方实事编成，作者不详，光绪二十六年（1900）始有宣卷艺人传唱。叙嘉庆十九年（1814）夏秋期间，无锡旱灾严重，钱桥乡支巷村监生支阿凤（又名浩明）代表乡亲要求官府把显应桥下的土坝开通引水。城中士绅以影响“风水”为由，联名反对。知县迫于权势，不敢开坝。支阿凤又向常州知府上诉，知府也不予理涉，支再向苏州抚台申请，抚台准诉。无锡绅士花七千四百两银子买通官厅，逮捕支阿凤。支阿凤儿子六观得宰相潘世恩之子支持，上京去御史府告状，御史也怕得罪无锡绅士而不予受理。少林寺杨和尚得知，把事实真相赶印“朝报”出售，嘉庆帝见报，派钦差把地方绅士总代表邹炳泰抓京问罪，邹得讯自杀，其他贪官恶绅均受惩罚，支阿凤得以释放，显应坝开，流水畅通，解救旱灾。共一千一百句。

《显应桥》情节曲折，唱段精彩，久传不衰，出现了西漳镇塘头村陈国英、陈慧英姊妹，东绛镇尚书浜陶兰宝、东亭镇曹阿兴等有影响的专业艺人。中华人民共和国成立后，此曲目仍在传唱。1954 年被改编为锡剧演出。

贴报单　山东快书书目，小段。又名《武松赶会》。清光绪年间快书艺人鲁同武擅演，后授弟子戚永立。叙山东临清县东岳庙起会之时，孔宋庄武贵之第二子武天尚（又名武松）自少林寺学艺归来赶会。为早期快书《东岳庙》中的一节，并无完整故事。演员通过飞

毛腿李二到各州府张贴报单这一情节，运用生活化的语言，把州州府府的民风习俗，各种人物描绘和刻画得惟妙惟肖，给听众以鲜明生动的人物形象和万张报单贴满了大江南北、长城内外的感觉。中华人民共和国成立后，高元钧说此小段时，丰富了武松“赶会”情节，把书目名称改为《武松赶会》，吸收相声艺术迟、急、顿、挫的甩包袱技巧，注重人物刻画，表演更加生动风趣，成为“高派”艺术的保留书段之一。此书段铜山县文化局藏有脚本抄本。

俏人儿我的心肝　海州宫调牌子曲曲目。相传为明末文人与歌伎吟唱答对之作。民国年间赣榆县牌子曲玩友陈明德传谱，徐希来演唱。叙一少妇在深闺中等待情人归来，肝肠盼断，夜深沉悄然入梦，往日与情人相处的柔情蜜意一幕幕重现眼前，醒来后孤身一人，倍觉寂苦。便寄意天上鸿雁，带去对意中人的无限怀恋之情。唱词五十余句。

《俏人儿我的心肝》为“集曲”，由〔满江红〕头板一句，〔鲜花调〕一句，〔小郎儿〕一句半，〔波扬尾〕半句，〔倒扳桨〕四句，〔平调〕二句，〔银纽丝〕三句，〔叠落金钱〕全曲，〔数落带纽丝尾〕全曲，〔凤阳歌〕三句，〔太平年〕一句，〔剪靛花〕三句，〔杨柳青〕二句，〔软平〕二句，〔罗江怨〕三句，〔南调〕二句，〔叠断桥〕三句，〔码头调〕三句，〔满江红〕二板三句，〔满江红〕腰板四句，〔满江红〕小过板四句，〔满江红〕大过板六句等十八首曲牌连缀而成，故称为“集曲十八调”、“十八魁”。曲牌之间调门转换自如，旋律和谐流畅。唱词典雅、含蓄，且均用原曲牌中的词句连串，内容统一，分段转韵。因其转调多，词格严，演唱难度大，被称为“绝唱”，1980年后，海州能完整演唱者已无几人。

剑侠奇中奇　工鼓锣曲目，长篇。又名《三侠剑》。民国初年艺人曹友林、李富田编演。叙西汉惠帝昏庸，朝中曹、史、米三大奸臣内结党羽，外结盗寇，存兵数万于虾须套，伺机推翻汉室。一些爱国志士纷纷出马除奸报国。时霍鸾“湛泸剑”、鲍刚“巨阙剑”、马俊“白光剑”合称三侠剑，会合众豪杰三打虾须套力除三奸，为汉王立下汗马功劳。全篇共七十五回，能演唱十五场左右。

《剑侠奇中奇》有唱词四千八百余句，其中李武举打擂一段唱词，从李武举看擂台唱起，将擂台的外形内景，如飞檐挂铃、楹联帷幕、金锣铜鼓、刀枪剑戟等等，都作了详细的描述，不仅内容丰富，唱词也工整对仗。李富田之后，有周德俊等人承传。评词也曾有移植上演。

剑阁闻铃　梨花大鼓曲目。内容叙唐天宝年间安禄山造反，唐明皇李隆基仓惶出逃，马嵬坡将士哗变，贵妃杨玉环被迫自缢，李隆基不胜悲恸。去蜀途中，夜闻林中雨声，檐下铃声，凄凉寂寞，辗转难眠，回忆在长安宫中与玉环的缠绵之情，不禁柔肠百转，泪落千行。

《剑阁闻铃》于民国十二年(1923)由梨花大鼓艺人董莲枝在南京传唱。文词典雅，深沉细腻，很有感染力。在曲调上也有所创新，如唱到“似这般不作美的铃声不作美的雨，怎当我割不断的相思割不断的情”时，曲调先是往下一转，低沉曲折，然后重重地唱出两个“割

不断”，令人回肠荡气。因而时人曾有“袅游丝唱出断肠词”之说。此曲董莲枝在秦淮河畔唱了十余个春秋，民国二十四年(1935)离宁前，把《剑阁闻铃》的唱本送给了当时与她一同搭班演唱的京韵大鼓艺人“小彩舞”(骆玉笙)。后来，《剑阁闻铃》成了骆派京韵大鼓饮誉曲坛的代表作。

秋海棠　苏州弹词书目，长篇。民国年间弹词艺人王宏荪据秦瘦鸥同名小说编演。叙军阀统治时期，京剧名伶秋海棠的坎坷遭遇。以秋海棠与罗湘绮相爱为贯穿线索，通过军阀对他们爱情的破坏，揭露军阀统治的黑暗与残暴，反映艺人受欺凌、受压迫的悲惨生活。有《吴罗相会》、《盗女》、《毁容》、《酒楼卖唱》、《母女相会》等关子。书中对秋海棠、罗湘绮、梅宝、袁宝藩等人物的刻画均有特色。

弹唱《秋海棠》有影响的艺人有王宏荪及其弟如荪，他们合作演出，说表轻松，多噱头。范雪君也曾编演此书，她的表演台风娴雅大方，语言甜糯清脆，唱腔委婉温顺，官白用北京话，起角色采用生活化的表演方法。范尤其擅起秋海棠与罗湘绮等生、旦脚色。书中起秋海棠角色时的一曲京剧《罗成叫关》令听众叫绝。

苏州市戏曲博物馆资料室藏有《秋海棠》演出手抄本。

施公案　扬州评话书目，长篇。民国初年艺人樊紫章据同名小说和有关戏曲故事改编上演。全书以清康熙时“清官”施仕纶做官的经历为背景，叙黄三太之子黄天霸与众绿林英雄争斗的故事。分六大部分：第一部分，施仕纶任江都知县，回目有《智伏黄天霸》、《镖打桂子蓝》、《捉拿九黄与七珠》、《三拿罗士虎》、《化敌为友》、《黄天霸招亲》。第二部分，施仕纶任江宁知府，回目有《江边遇刺》、《捉拿黄德功》、《捉谢虎》、《黄三太丧命》、《计赚一枝桃》。第三部分，施仕纶任常、镇、通、海兵备道，回目有《捉焦勇与颜龙》、《翻监劫狱》、《骆马湖》(内分《劫施公》、《三探骆马湖》、《二打骆马湖》、《大破骆马湖》等八个小回)、《薛家窝》(内分《劫囚车》、《盗药》、《议和》等小回)、《连环套》(内分《盗御马》、《高牌店比武》、《盗双钩》、《沙滩决雌雄》等小回)。第四部分，施仕纶任漕河总督，回目有《铁佛寺》(内分《初遇蔡天化》、《姻缘擂》、《三探铁佛寺》、《三访万君兆》、《大破铁佛寺》等小回)、《狮子山》(内分《真假黄天霸》、《兵征狮子山》、《三探狮子山》等十个小回)。第五部分，施仕纶任河南巡抚，回目有《障竹山》(内分《夜探障竹山》、《黄九龄认父》、《邱成计伏铁头僧》等六个小回)、《齐星楼》(内分《三探齐星楼》、《七打琅琊山》等小回)。第六部分，施仕纶任直隶总督，回目有《黄天霸遇刺》、《兵伐马陵关》、《连环套谷口大战》、《破虹霓岛余六被擒》等。可演四个月，一百二十余场。

《施公案》经樊紫章再创造，主要表现江湖武侠，塑造黄天霸等绿林英雄形象。樊擅“堆功”和“码头话”，表演自成风格。书艺传徒戴秉章，戴传子少章，侄步章。扬州市文化局存有樊紫章口述记录稿二百二十万字。

前七国　徐州大鼓书目，中篇。二十世纪三十年代中后期，邳县大鼓艺人李庆云根据小说《前七国演义》编演。共分四节：第一节，叙孙庞结拜，同去云梦山学艺；第二节，叙庞涓兵征齐鲁王田忌，庞涓竖“大言碑”被王敖砸烂；第三节，叙庞涓诬陷孙膑，孙受刑，庞涓设计骗三卷天书，卜商救孙去齐国；第四节，叙马陵道捉庞涓，宣梁城计杀庞英。全书可演唱四小时。

《前七国》紧扣“智斗”二字铺展情节，抓住生活细节刻画人物。李庆云从“诬陷孙膑”、“刖足留居”、“骗抄天书”、“美女同眠”、“火烧草场”等大情节中表现了庞涓的蛇蝎心肠和嫉贤妒能的阴险嘴脸；从“装疯吞粪”、“增兵减灶”、“围魏救赵”、“诱杀庞英”等情节塑造了孙膑大智大勇、运筹帷幄的鲜明形象。李庆云表演庞涓求魏王不杀孙膑时的假哭，场场引逗得听众捧腹大笑。

济公传　(1)扬州评话书目，长篇。据同名小说敷说。擅演者可上溯至同治、光绪年间的艺人丁寿亭、瞿松亭。书词内容从《扛韦驮周宅捉妖》开书，至《济公斗蟋蟀》结束，可说一百多场。主要回目有《济公醉闹秦相府》、《昆山县巧断奇案》、《铁佛寺济公捉妖》、《黑风鬼害人终害己》、《济颠僧化装捉贼》、《济公大闹双义楼》、《济公捉拿段山峰》等。

《济公传》侧重表现济公“来管人间不平事”。历代评话艺人曾从《醉菩提本事》、《太平广记》、《聊斋》等书中吸取故事情节，移植赋、赞、偈语等对此书目进行增饰，在刻画济公这一玩世不恭、游戏人间的“活佛”的过程中，加进了许多插科笑料，增加喜剧色彩；同时，还着意加工发展武打书，铺展场面，丰富情节，使这部神话公案书同时具有武侠书的特色。

扬州评话艺人中说《清风闸》的一般都兼说《济公传》，丁寿亭、瞿松亭之后，有蓝松亭、林笑龄、林芝庭等。扬州市文化局存有林笑龄口述的《济公传》记录稿八十万字。

(2)苏州评话书目，长篇。清道光年间艺人张松亭据同名小说编演。叙南宋孝宗年间，节度使之子天台人李修缘本为罗汉转世，十七岁出家为僧，法名道济，因其“疯颠”，人称济颠僧。后游戏人间，做了许多好事。原作故事枝蔓丛生，多神怪迷信，流于荒诞离奇。编演者从中理出《惩劝秦熹》、《七擒华云龙》、《捉拿姜瑞云》等主要段落，并以济公和杨明等侠士捉拿华云龙为全书的大关子。共五十余回，可演两至三月。

《济公传》情节离奇，虽受市民阶层欢迎，但说演此书的艺人并不以此为满足，各自多根据戏曲或民间传说中的济公形象加以再创造，因而出了范玉山、沈笑梅、贾啸峰、陈浩然、虞文伯等响档。苏州市戏曲博物馆藏有此书目手抄本。

(3)南京评话书目，长篇。清末民初艺人何锦堂据同名小说敷说。分四个大段落：李茂春回乡为民，李修缘出世，留偈语，李公子失踪；灵隐寺出家，火烧大悲楼，大闹秦相府；斗贪官惩劣绅，捉拿淫贼华云龙，八魔炼济公；济公传徒小济公、小济公除邪遇八魔，八魔再次炼济公。可说四十场。

《济公传》对原作做了一些调整，增饰了细节，通过细致描摹，引人入胜。传人有张雨臣、孔筱平。张语言风趣，表演生动，在听众中有“活济公”之说。1980年以后，演出这部书的有孔筱平之子孔幼平。

（4）徐州评词书目，长篇。二十世纪三十年代中期，评词艺人冯学太据同名小说编演。全书以济公为中心人物，串联一个个惩恶扬善、扶危济困的喜剧性故事而成。后传人沈寅太根据邳州广为流传的“周七猴子故事”择其精华改编入章，使这部喜剧书目更加丰满。全书可说演二十余场。

《济公传》以一个个为民作主、为民除害、惩恶斗邪的喜剧故事，令听众开怀大笑。济公的服装、语言、行动和破扇都被喜剧化，是徐州评词最优秀的喜剧性书目。冯学太表演时丢掉自己平时文言文和白话文兼用的语言形式，纯用白话文讲演；沈寅太则全部用方言土语讲演，听众倍感真实亲切，听众评论说“沈寅太，说济公，土言土语刮大风”（指书场笑声）。

活捉张三郎　海州宫调牌子曲曲目。据民间传说改编，作者无考。民国年间灌云县板浦牌子曲玩友赵广江传谱，新浦牌子曲玩友卜宣声、刘长兰演唱。叙宋徽宗年间，沛县洪涝成灾，阎惜姣举家被迫流落郓州。为殡葬父亲，惜姣头插草标，自卖自身。宋江路过，赠银百两，让惜姣料理丧事。阎母为报恩典，将惜姣许配宋江。婚后不久，惜姣便与宋江之徒、张文远（三郎）私通。宋江得知后，杀阎惜姣泄愤。阎死后阴魂不散，日夜思念情人。某夜，惜姣索取三郎魂灵，以偿昔日夙愿。全曲唱词约二百句。

《活捉张三郎》由〔满江红〕、〔凤阳歌〕、〔数落带纽丝尾〕、〔叠落金钱〕、〔剪靛花〕、〔叠断桥〕、〔数落带纽丝尾〕、〔罗江怨〕、〔玉兰花〕、〔杨柳青〕、〔莲花调〕、〔凤阳歌〕等共十二个曲牌组腔合套，称之为“十二把调”。唱词通俗，运用了第三人称及倒叙手法，通过阎惜姣对生前往事的回忆，将故事情节步步展开。刘长兰演唱时口劲严紧，字韵准确，根据自己的嗓音条件，常用沙音，讲究顿挫，自成一家。此曲目一直在新浦及灌云县板浦小曲玩友中传唱。

宫　怨　苏州弹词开篇。据清嘉庆九年（1804）华广生《白雪遗音・南词・西宫夜静》传唱，始唱者不详，为弹词“俞调”的代表作。内容叙春暖花开之夜，杨贵妃独坐西宫等候唐明皇，忽闻太监高力士相告，皇帝已去正宫过夜。贵妃埋怨明皇把她撇在一边。全篇二十句，前八句及后三句和《西宫夜静》相同，中间艺人扩增贵妃妒忌正宫，怨恨明皇九句唱词。

《宫怨》写景抒情，情景交融，唱此篇均用“俞调”，回旋曲折，纤细幽雅，往往一个字行腔很长，有“三回九转”之称。弹词艺人唱此曲时常借“俞调”抒发少女缠绵哀怨之情。中华人民共和国成立后，艺人曾对“俞调”在旋律和节奏上作过一些改革，使“俞调”有了新的发展。

神　书　童子书曲目，长篇。又称“巫书”。连云港、盐城、南京、扬州一带称《唐六本》：一本为《袁樵摆渡》，又名《袁天罡出世》。叙唐代淮安清河县袁樵以摆渡为生，好行善。玉皇得知，命三仙姑下凡。仙姑隐入画中，由黎山老母带下天庭，到渡口乘船，以画代船资。袁带画回家，仙姑从画上下来和袁成婚，后生子名袁天罡。三年后黎山老母把画收走，带仙姑回天庭。袁天罡长大后知母为仙姑，辞父外出寻找，袁樵入山修道。天罡得鬼谷子指点，母子相见。后以仙丹度父亲升天，自己去长安卖卦。二本为《魏征斩龙》。叙贞观时三年大旱，玉皇向西天如来佛借三滴雨水，一滴降落地面为三尺三寸，要龙王自五月初三起分三次降下，以免成灾。长安城外渔夫向袁天罡问卦，得知上天降雨情况，即回去打桩下网，准备捕鱼。夜叉从渔夫谈话中知情后报于龙王。下雨为龙王掌管，他未接降雨玉旨，凡人怎会知道？龙王不服，化作书生找袁卜卦，两人以头打赌。龙王回宫，接得降雨玉旨。龙王改变时辰和滴数，造成水灾。玉皇大怒，定龙王死罪，由人曹魏征行刑。龙王向袁求救，袁教龙王向唐王求情，唐王答应，命魏征和他下棋，魏征因困乏打盹，梦斩龙王。三本为《唐僧取经》。叙龙王被斩，在阎王处状告唐王，唐王入冥，遍游地狱，许愿每年中元节做盂兰盆会超度亡魂。还阳后出榜招僧人去取经。江流僧揭榜，被封为御弟，赐法号三藏，去西天取经。四本为《刘全进瓜》。叙唐僧取经回来到刘家庄化缘，刘全妻李翠莲以金钗斋僧。唐僧到当铺当钗，被刘全认出。刘回家后又听信王婆谗言，责翠莲不守妇道，翠莲受屈，自缢身死。刘全后悔不已，设法要见翠莲。时唐王张榜招人，代他至地府进瓜。刘全冒死揭榜。阎王得知刘全事，命刘全夫妻还阳。奈翠莲尸体已烂，适唐王御妹猝死，翠莲借尸还魂，唐王招刘全为驸马。五本为《九郎请神》。叙唐宫后妃有病，唐王命魏征上天请神，魏以年老推辞，唐王恼怒，欲斩魏征。魏第九子九宏，得太白金星赠宝，能腾云驾雾，至京城奏明唐王，说自己能上天请神。随即施展法力，先救出父亲，然后焚身上天，唐王大喜，封他为上、中、下三界功曹。六本为《借马鞍鞭》。魏九宏被封为功曹后，因无马不能到各处请神，唐王敕令他到东海龙宫借马、借鞭，又经太白金星指点，到长安赵太保处买鞍。以上为《唐六本》内容。也有从六本中再分出两本等成为“八本”甚至“十本”的。流行南通的《神书》，在《唐六本》之外加《闹荒》、《唐王游地府》、《唐僧出世》；把《借马鞍鞭》分为《九郎借马》、《九郎买鞍》、《九郎借鞭》三部，另增有《诸星迷路》、《跑阳元》、《五郎游地府》等，共“十四部”，其中《闹荒》内容简单，篇幅短少，称半部，合称“十三部半神书”。《神书》曲词均为“二二三”和“三三四”式的七字或十字句式，除《闹荒》为二百多句外，其余各部唱词篇幅均在千句左右。

《神书》依附于童子做会活动演出，内容多宣扬因果报应和阴阳轮回。清末，受其他说唱技艺影响，《神书》内容开始淡化宗教迷信成份。其中叙唐王梦游月宫调戏仙女，天庭罚降旱灾，玉帝恩赐甘霖等内容的《闹荒》，和《斩五岳》以下封建迷信内容浓厚的八部被逐渐淘汰；有神话色彩的《卖卦斩龙》分成《袁天罡卖卦》和《魏征斩龙》两部，连同《袁樵摆渡》、《唐僧出世》、《唐僧取经》、《刘全进瓜》曾被扬剧改编演出。

《神书》脚本的文字版本有民国三年(1914)上海槐荫山房刊印的《袁樵摆渡》、《卖卦斩龙》、《唐僧出世》、《刘全进瓜》、《五郎游地府》等。

癸丑风云　工鼓锣书目,中篇。又名《东坎传》。民国三年(1914)滨海县东坎镇民间诗人庞光吾和大悲院和尚月舟据当地真人实事编写,民间职业艺人钱咸顺(盲人)首演。叙辛亥革命后袁世凯窃国,东坎青年李楚江被讨袁军总司令黄兴委为江北讨袁军司令兼第五旅旅长。当时东坎驻有一营被革命军打散后流落地方的清军。李决定"夺取枪支,武装自己",经过周密策划,于民国二年农历八月十一日夜行动。李部本身是乌合之众,经过两个小时战斗,未能达到目的。第二天阜宁、淮安、清江等地袁军开到,李楚江率部撤退,八月十四日因叛徒告密于六合庄被捕,后押解至北京。庭审时他大义凛然,从容于四牌楼被腰斩,时年三十二岁。全书分三集:《袁大总统坐江山》、《八月十一抢东坎》、《浴血三打陈于滩》。共二百八十多句。

《癸丑风云》无表白,唱词均为七字句或十字句,其中有一段三十多句的叠字唱段。时除钱瞎子平时在西猪市作场演唱并传徒崔国庆外,铁匠李元龙每到晚间,也在门前街心击碗演唱。

娃娃忆　海州宫调牌子曲曲目,小段。民国年间灌云县板浦镇牌子曲玩友于成浩传谱,赵广江演唱。曲目通过一少女对孩提时代朋友的回忆,记叙儿童的生活、游戏及天真烂漫的情趣。以〔鹂调〕、〔罗江怨〕、〔粉红莲〕串〔双叠翠〕、〔鹂调尾〕四首曲牌的部分唱腔连缀组成,有十六句唱词,称为"鹂调四喜"。全篇用通俗的地方语言,以回忆方式极为精练地描述了海州一带"踢毽子"、"打牌"、"藏猫猫"(捉迷藏)、"踢脚板"、"打歪歪"、"打独溜"等十多种儿童游戏,从一个侧面表现了苏北海州一带人民群众的文体娱乐习惯。展示了一幅生动的地方儿童风俗画卷。演唱以抒情性慢板为主,音乐旋律跳跃较大。

秦宫月　苏州弹词书目,长篇。苏州市评弹团周锦标于1982年编写。苏州市评弹团金丽生和上海市新长征评弹团徐淑娟拼档始演。全书共十四回,由三个部分组成:第一部分为阳翟巨富吕不韦,将已怀有两个月身孕的宠妾赵姬送给流落赵国作人质的秦王孙嬴异人为妻。后赵姬生子,名嬴政,吕不韦助嬴异人回国,登上秦王宝座。异人死,十三岁的嬴政继位。第二部分为赵姬深宫寂寞,与吕不韦旧情复燃,吕怕被嬴政发觉,将假阉人嫪毒引入宫中,与赵姬私通,并生二子。此事终被嬴政发觉,嫪毒怕被治罪,趁嬴政加冕大典时矫太后懿旨起兵作乱。嬴政早有准备,一举平定叛乱,车裂嫪毒。第三部分为嫪毒淫乱后宫事发以后,牵连吕不韦,嬴政十分震怒,欲处死吕,吕不韦不得已,说出赵姬真情。嬴政得知吕不韦为生父,终因父子天性,决定赦免。但内侍赵高对吕的存在深感不安,暗中制造吕不韦作《春秋》欲谋反的流言。嬴政信以为真,命赵高送去一坛毒酒,让吕不韦饮鸩自尽。此书目可说唱半个月左右。

《秦宫月》基本忠于史实。以吕不韦贯穿全书,引入了嬴政、嫪毒、赵高等几个历史上的

真实人物。在塑造人物的手法上，克服了一些书目中人物非好即坏非美即恶的简单化倾向，如对秦王嬴政，既描绘了他凶狠乃至残暴的一面，也道出了他有人情味的一面。演出后深受听众欢迎。1985年作品获江苏省文化厅、中国曲艺家协会江苏分会颁发的创作奖。

秦香莲　苏州弹词书目，长篇。1952年评弹作家潘伯英等据戏曲本改编，江苏省曲艺团曹啸君、汪梅韵等首演。叙秦香莲之夫陈世美中状元后被招为驸马，不认妻儿，还欲加杀害。秦香莲至包公处状告丈夫，包公不畏权贵，秉公执法，怒铡陈世美。杨学庭、庞学庭、徐雪兰、高雪芳等亦擅唱此书目。

《秦香莲》在演出过程中，演员对内容作了再加工，原作中秦香莲母子到了京城，陈世美命家将韩琪将秦氏母子杀害。韩出于义愤，放走了香莲母子，然后自杀。弹词中突出了韩琪的正义行为，改变了他自杀的情节，将他处理为在公堂上作为陈世美欲杀妻灭子的见证人。擅演此书目的曹啸君身材魁伟，嗓音宏亮，起包公角色十分逼真，起高升旅店古道热肠的老板张三阳，收到同样的艺术效果。他的唱腔，在"陈调"的基础上糅进了自己的创造，自成一家，汪梅韵起秦香莲角色和弹唱的韵味，也有自身特色。

苏州戏曲博物馆资料室藏有弹词《秦香莲》的脚本油印本。

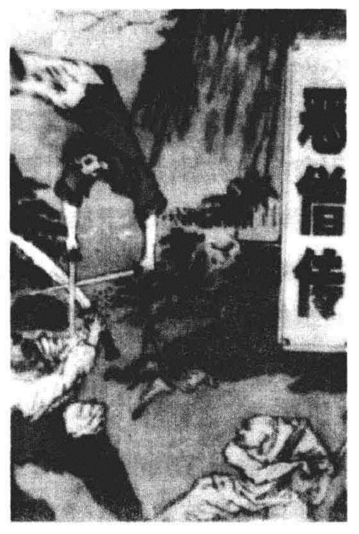
赶黑驴儿　亦称《黑驴段》、《说黑驴儿》，花鼓、河南坠子的传统曲目。作者不详。原为花鼓曲目，后移植为河南坠子。首先由丰县的王福银、李秀荣唱红，徐州渔鼓的魏兴歧把它唱响，黄教文父女三人都唱。后来唱得好的有范筱英、李桂芝等。讲的是新婚不久的一个俏佳人走娘家，她不坐轿、不骑马，骑了一头小黑驴儿；后边跟着胖小儿婆家侄；还有她的爱人小光棍；小光棍还带了一个唱曲的小瞎子，他爱瞎子声音好，特意荐给老丈人；瞎先生后边跟着个小小子儿背篮子儿，不但写了五人的长相穿戴，还写了他们手里携带的物品。到了娘家门口，又写了岳父家的门面装饰，从里边迎出了人儿一小群儿：老丈人，叔丈人儿，大舅子儿、小舅子儿，妻侄子儿、妻孙子儿，迎着光棍进大门。从里边又来了滴溜搭拉人一群儿：丈母娘、丈婶子儿、大姨子、小姨子儿，七大姑、八大姨儿，扭扭捏捏走过来一个丫环妮儿，迎接佳人下毛驴。以及在客厅里的礼节、吃喝、唱曲、斗鹌鹑等活动。共三百五十二句。

《赶黑驴儿》是个精彩段子，生活气息浓厚，乖俏生动，描写逼真，多处令人叫绝。

桥隆飙　扬州评话书目，长篇。又名《飙字军》。1964年扬州市曲艺团林芝庭据曲波同名小说编演。共十四回：《大闹清饮斋》、《奇袭孔家庄》、《茅公岛突围》、《小渔村除奸》、《桥隆飙审案》、《血战宋家庄》、《混城盗骏马》、《飞车飞骑战》、《桥隆飙入党》、《巧演戏中戏》、《智捉敌专员》、《巧抓伪县长》、《智斗七小姐》、《大战盘古镇》。可说十五场。

《桥隆飙》传奇色彩浓厚，林芝庭说演时语言生动，铺设的"关子"紧凑，科趣亦较自然，起人物角色的"码头话"逼真。1960年前后大说现代书期间此书目曾广为流传，后费正良及泰县曲艺组朱也庭等均据原作编演过同名书目。

恶僧传　徐州评词书目，长篇。作者不详，抗日战争前评词艺人赵永卿据所得手抄本编演。叙明代正德年间四川峨嵋山僧人欲称霸武林，上与权奸勾结，下与武林败类结党，四出奸淫烧杀，无恶不作。武林名师吴延衡，被恶僧施计陷害。其子吴三元拜求名师，苦练本领，与师姐携手并肩战凶顽，经历了一场场恶战，得到少林、武当、华山、昆仑等武林名宿的支持合作，终于歼灭了恶僧。共三十回，可连演两个月。



《恶僧传》内容集武林武术之大成。赵永卿所得手抄本仅十多回，他边演出，边学习和熟悉武林各派武术，不断丰富演出内容，逐步发展成内容丰富、表演精彩的保留书目。后传授给铜山李传林、周广印、徐州周震、安徽砀山岳合兰等，在苏北、鲁南、皖北一带广为流传。

顾鼎臣　无锡评曲曲目，长篇。清代乾隆年间无锡说因果艺人谈嘉宾的代表作之一，又名《林子文》、《一餐饭》、《双玉环》。故事述说明朝内阁大学士顾鼎臣告老还乡后，至昆山郊外春游，在小林庄认陆素贞为干女儿，赠以玉玦。权奸之子毛七虎贪图美色，强抢陆素贞未成，移尸谋害其夫林子文下狱，陆素贞寻至相府伸冤昭雪，除去小奸，夫妻团圆。全书十六回：《素贞探监》、《毛七虎抢亲》、《染青师抱打不平》、《寻找寄父》、《进相府看戏》、《三位夫人夺千金》、《杨知县跪门》、《师爷详诗》、《顾福送家报病倒镇江》、《刑部堂批京详》、《家报送到京》、《出皇榜招飞毛腿》、《莫雨龙出京》、《杨知县判斩》、《圣旨到法场》、《迎进相府全家团聚》。每回说唱一小时半。其中，关子书"陆素贞探监"可演二至三日。

《顾鼎臣》书词通俗诙谐，科趣迭起。如叙陆素贞为夫伸冤，至昆山城中寻找义父时，只知义父脸上有"麻子"特征，不知姓名，问讯于王百晓的一段书情，王将昆山城里在南货店、肉店、豆腐店、拆字摊、皮匠摊等行业营生的诸多麻子，诉说一遍，但均非陆素贞所问之人，说至最后有一个最大的"麻王"是顾太师，却又忌讳不敢说出口来；而在说豆腐店主时，偏被豆腐店主的妻子听见，误以为丈夫收了干女儿，引起一场"醋海风波"；再如"绍兴师爷详诗句"，暗藏"林子文"姓名的四句诗亦通俗浅显。此曲目系无锡评曲中"四庭柱"曲目之一，老一辈无锡评曲艺人吴汉清、吴汉臣、凌峻峰、平汉良、王瑞菁、冯天音等均擅说。后经说因果艺人罗禹卿给无锡滩簧艺人袁仁仪排演全剧，成为锡剧常演剧目；再经无锡滩簧艺人卞和尚传至无锡籍弹词名家张鉴庭之手，变为苏州弹词书目演出后，更广为流传。

破孟州　徐州三弦曲目，长篇。据同名鼓词改编，编者不详，民国年间罗振龙传唱。叙唐朝小将罗成奉军师徐茂功之命往孟州刺探军情。孟州胡奎、徐素、王均衡并称"三老"，徐素之子徐安郎幼年走失，被徐茂功引去学道。徐茂功便将徐安郎之手镯交与罗成，使罗冒充徐安郎回家。罗进城时，适逢胡奎戒严，借宿于王均衡家，王有意将女金娥许与罗成。

罗成进了孟州，徐素见了手镯，确认为己子安郎，命女立娘授武艺给罗。罗游观孟州时，与胡奎女金蝉一见钟情。成婚之夜，罗成梦呓，暴露身分，胡奎大怒，欲斩罗成。王均衡、徐素父女闻知，均来说情，立娘得知罗成并非自己哥哥，深悔未能嫁于罗成。时秦琼率兵来攻，先锋李伯祥长相酷似罗成，王金娥出战，生擒李伯祥，由王均衡说合，与立娘婚配。"三老"因和响马联姻，秦琼兵临，孟州不战而破。全书二十回。

《破孟州》以战争故事为框架，爱情纠葛为主线，大书小唱，武书文唱，简述战斗，详叙情爱，又富传奇色彩，引人入胜。罗振龙善唱女角，声腔细柔，表现胡金蝉、王金娥、徐立娘自成特色；传人李孝章板稳词清，抒情缠绵，如细水漫流，并恰如其分地插入一些历史典故、轶闻趣事、乡风民俗，使听众在娱乐中增长知识；苏宪玉是沛县潘门一派的代表，有"活（胡）金蝉"之称。他唱得清脆、飘逸、洒脱、自然，把胡金蝉机趣、爽朗、有勇有谋的性格表现得活灵活现。在徐州方圆百里的广大城乡，胡金蝉的名字像穆桂英、樊梨花一样家喻户晓。此曲目先后被徐州琴书、渔鼓、河南坠子等曲种移唱，也被梆子戏、柳琴戏改编，并成为各自的保留曲目或剧目。

莺莺拜月　苏州弹词开篇，作者不详。取材于《西厢记》，内容为崔莺莺月下焚香，寄托对张生的思念之情，共三十一句。文中连用双声叠字叙事、写景、抒情。

《莺莺拜月》的传唱者在苏州弹词中很多。江苏省曲艺团演员、"侯调"创始人侯莉君。她运用自己的流派唱腔为这首开篇进行了音乐设计。采用真假嗓结合唱法，行腔舒展，委婉悠扬。尤其是假声长腔，如"一步步步入亭中去"的"去"字，拖腔长达二十小节，三回九转，娓娓动听。由于侯莉君在这首开篇里集中了"侯调"唱腔的精华，因而《莺莺拜月》成了"侯调"的代表作。传人有侯小莉。1980 年香港艺声唱片公司制作发行了侯小莉演唱的录音磁带。

哭当票　相声曲目。作者无考。叙一种贪图小利的人，在别人置办婚丧嫁娶时，略施薄礼，混入其亲友之中，连吃带拿。有次此种人中的一个手中无钱，就当掉被子，买了点纸钱，去丧家混吃，干哭了几声便上了酒席，正吃时发现当票不见，四处寻找，结果在灵前的火盆里找到，已烧得仅剩一角。想到被子无法赎回，不由得假哭变成了真哭。1960 年前后南京市曲艺团相声演员顾海泉将原作进行了修改，将内容改为：解放前艺人倍受欺凌，地痞流氓经常借各种名目向艺人索要钱财。一次艺人身无分文，只好当掉被子向流氓送礼，后因当票烧掉，由假哭变成了真哭。从一个侧面反映了艺人过去的苦难生活。顾海泉过去曾长期撂地演出，对生活在社会底层的劳动人民非常熟悉，他和韩信泉（韩歪嘴）搭档演出，语言生动，情真意切，很受听众欢迎。

哭妙根笃爷　苏州独脚戏曲目，小段。民国年间艺人王无能根据吴县香山一带哭亲人丧俗编唱。叙一农村妇女，在床边哭诉刚死去的妙根笃爷（儿子妙根的父亲）在世时的举止，生病时她如何照料，死后如何安葬等，细腻地反映了农村妇女对丈夫的深厚感情。演唱

时使用的仿真哭腔，开创了滑稽曲目中的“哭派”先河。此曲目二十世纪三十年代曾灌成唱片，苏州市戏曲博物馆资料室存有音响资料。

徐二哥哭妻　　工鼓锣曲目，短篇。又名《徐二哥梦中哭妻》。泗阳程翰亭于民国三十一年(1942)据当时真实事件加工编唱。叙日本侵略军占领泗阳县众兴镇后，经常下乡扫荡，奸淫烧杀，无恶不作。众兴镇西南五里徐大庄，有个名叫徐老二的妻子王氏被日兵糟踏而自尽。徐日夜思念其妻，某夜竟在梦中哭起妻来，伤心绝处，欲一死了之。忽见王氏满身鲜血站在面前，悲愤责问：不去报仇就寻短见，岂不是个孬种？要他立即参军去打日本鬼子。徐一惊醒来，原是一梦。第二天，徐二哥就到前庄、后圩去动员雇工刘老大、放牛娃王小毛等七人，一齐到黄圩找新四军参军。徐二哥在部队里屡立战功，成了敌伪闻风丧胆的大英雄。

《徐二哥哭妻》演出后，即在当时淮泗县抗日艺人训练班里教唱，后传到泗沭县，由泗沭县民间艺人救国会会长潘长法移植为苏北大鼓，琴书艺人亦改编传唱。对动员参军、保家救国起了宣传鼓动作用。此书目于同年发表于苏皖边区农救总会出版的《大众半月刊》，后收入淮泗县政府编印的油印本《抗日词话》。

徐州配　　徐州琴书书目，中篇。又名《李蟠放小鹰》。民国初年艺人张凤和据清初状元徐州人李蟠事迹和轶闻传说编演。叙李蟠聪慧过人，但不愿苦学，终日玩放小鹰。一日小鹰放飞，落入崔府院内。为寻鹰，李蟠结识了崔玉兰，并私订终身。经玉兰敦促，李蟠不再玩鹰，发愤攻读，学有所成。玉兰和李蟠私订终身事被玉兰父崔百万得知，崔嫌贫爱富，以败坏门风为名逼女自缢。李蟠设法救出玉兰，两人私奔入京。时逢京城会试，李蟠更名换姓应试得中状元。次年奉旨回乡查核知府政绩，微服入城私访，被崔百万勾结知府将李蟠捕入狱中。玉兰得知后，乔扮新科状元，进入知府衙门，救出李蟠。李蟠惩办了昏庸贪赃的知府和崔百万，与玉兰完婚。全书分《私奔》和《完婚》两场。

《徐州配》表白极少，唱词多达一千余句。语言通俗易懂，夹有大量方言俚语。演唱时张凤和还运用独创的〔回龙调〕，拖腔委婉回荡，极富抒情色彩。先后演唱达三十年之久，唱遍苏北、鲁南各地，传人有马敬玉、严秀生、徐利仁等。

特殊任务　　苏北琴书曲目，小段。1980年淮安县文化馆馆员阮守天据淮安真人实事加工创作，业余演员叶超演唱。叙1965年除夕，周总理的侄儿周尔萃回乡过年，周总理给他一项特殊任务——平掉祖坟，让出耕地。小周回家后，遵伯父所嘱，做通了母亲和兄嫂的思想工作，在县委干部小詹的帮助下，一同来到祖坟地。当地社员正在开会准备绿化总理祖坟，得知小周来意，都不愿执行。小周向大家转达了总理的意见，社员们含泪平坟。临行前，小周取出总理的亲笔信和七十元钱，向乡亲们致谢并作为补偿的青苗费。

《特殊任务》曲词采用“天仙”韵，一韵到底。1982年参加淮阴市曲艺会演，作品获创作二等奖，后发表于淮阴地区文化局内部编印的《曲艺节目选》。此曲目还由阮守天另改编成

快板书和山东快书演出。

倭　袍　苏州弹词书目，长篇。又名《果报录》、《刁、毛、唐》。清同治时马如飞据传奇《倭袍记》帮王石泉编就，王石泉首演。全书分《刁家书》、《毛家书》、《唐家书》三段。《刁家书》叙湖北襄阳首富刁南楼，娶妻刘素娥，妾王氏。刁到扬州游玩时妻与邻人王文私通，事被王氏发现。刘欲杀人灭口，投毒害王氏，却害了自扬州归来的刁南楼。刁南楼在扬州结义的兄弟毛龙中了状元，巡按湖广，至刁家吊唁，察觉疑点，经审理，案情大白，处死刁刘氏及王文。此段书有五十五回。《毛家书》叙毛龙的儿子子佩误入后宫，被皇帝发现。帝妃张书昭在扬州落难时曾得刁南楼结义兄弟毛龙、唐云卿帮助，故救了子佩，并认作义弟。此段书约三十五回。《唐家书》叙文华殿大学士唐上杰，家藏倭袍为传家之宝。奸臣张德龙欲借，遭唐上杰拒绝。张子在扬州恃强欺人，被唐上杰之子云卿所辱。张向皇帝进谗言，冤斩唐上杰满门，抄走倭袍。唐家子女逃逸，后在边关立功，奏明冤情，平反昭雪，倭袍被重赐唐家。此段书二十回。

《倭袍》无贯穿全书的矛盾，由刁刘氏、毛龙、唐上杰为中心的三个故事互相交织又相互连缀成书。三段书之所以能联缀，仅因刁、毛、唐三人曾在扬州结拜过兄弟。《刁家书》为公案书，《毛龙吊唁》等回目中，反映了江南的丧俗。《毛家书》中别出心裁，将才子佳人私订终身后花园搬进内宫，想象颇为大胆。唱词出自马如飞之手，工整而有文采。清同治时曾被江苏巡抚丁日昌列为禁书之一。中华人民共和国成立后，演员自觉停演了此书目。后复演，但只演《毛家书》与《唐家书》。

王石泉说《倭袍》擅于说表、弹唱，他嗓音好，所创造的“忽俞忽马殊无准”的“自来调”，后被弹词艺人广为传承。在此调基础上，曾形成“小阳调”、“夏调”等流派唱腔。王石泉书艺传王绶卿。《申报·说书小评》称他“才识优长”，《倭袍》一书虽荒唐，“但一经绶卿口说，便觉得细腻香艳，乐而不淫”，“说词雅洁，处处有书卷气，而于唱篇时，更能咬字正确，使听众一闻而知”。王石泉另传给陈士林，士林再传陈瑞麟。陈瑞麟亦善弹唱、说表，创造了有自己特色的“自由调”。此外，王绶章、姚子鲁、沈莲航、黄静芬、徐丽仙等说此书均有声名。

《倭袍》有清刻本《果报录》弹词（十二卷）一百二十回，民国十二年（1923）上海书局石印本《倭袍》弹词十册（不分卷回），但均为案头文学本。苏州市戏曲博物馆资料室藏有陈瑞麟捐献的手抄脚本。

悦来饭店　徐州琴书曲目，短篇。1981年徐州市文化局张仲樵、苗艺明作词及设计音乐，徐州市歌舞团张巧玲、蒋云霞、王勇、杨苏、黄宗文首演。叙丁兰芳、陶勇、李强等一批高考落榜青年，在团市委周书记开导下，战胜世俗观念，开发第三产业，创建了悦来饭店，以实际行动“顶住了歪风和邪气”，一致表示：“齐振奋不觉得累和苦，只要是党需要甘愿献出青春”。唱词近二百句。

《悦来饭店》以唱为主，唱词通俗，明白如话，反映各种人的思想，脉络清晰，用〔四句

腔〕、〔鸳鸯句〕、〔凤阳歌〕、〔京柁子〕、〔绣荷包〕、〔叠断桥〕等二十一支曲牌联唱，行腔委婉，抒情性强，生动地再现了当时青年的各种心态。1982年3月，被选为优秀节目，张巧玲等参加了全国曲艺优秀节目（南方片）观摩演出，作品获创作二等奖，演员获表演一等奖。

高怀德兵下河东　苏北大鼓书目，长篇。民国初年艺人徐振亚、苏俊生据小说《飞龙全传》编唱。叙高怀德收服杨继业、呼延赞，三家共保赵匡胤发动陈桥兵变，建立宋朝的故事。在苏北大鼓书目中有“宋书之根”之誉。经艺人加工丰富，形成了《高怀德马跳木羊城》、《力举千斤闸》、《单枪战七将》、《天汉山接缰大战》、《挣断白虎鞭》等主要篇章。

《高怀德兵下河东》曲本的散文部分通俗流畅，多群众俗语；韵文部分多用排比、对偶句。中华人民共和国成立后，宿迁县曲艺队组织人员对此书目进行多次整理，删去了“箭射鱼妖”、“天汉山托梦”等因果迷信情节。宿迁大鼓演员刘汉飞的表演选回《天汉桥揭榜》、《大闹武科场》、《黄松园救驾》、《天汉山接缰大战》、《杜尧拐驾》等六集计十八小时，分别由中国唱片公司、齐鲁音像出版社、黄山音像出版社、北京唱片厂灌制成唱片和盒式磁带发行。

唐　书　海安评书书目，长篇。清光绪年间泰县曲塘镇（今属海安）锣鼓书世家张少南以家传罗鼓书书目改编而成，又称“张氏《唐书》”。由《隋唐》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《薛刚反唐》、《罗通扫北》、《秦英征西》和《粉妆楼》等多部长篇组成，可连续说一年时间。主要演出于苏北各地城镇，镇江、上海等地也有众多听众。

《唐书》原用曲塘、海安方言演出，因曲塘、海安语言和扬州方言接近，张少南演出时常和扬州评话艺人接近，后逐渐模仿扬州评话说表，情节结构，语音语调。表现手法均向扬州评话靠拢。但仍保持锣鼓书节奏较快、热闹、关子多的特点，韵白也保留锣鼓书唱词的原貌。

张少南传全部《唐书》于子子南，传《隋唐》于次子子樵，传《粉妆楼》于徒弟余少春。张子南传张问渔、张问樵、张寿南和戴步章。之后艺人演出时，已全部仿照扬州评话，成为扬州评话中的“野鸭子”书，至“文化大革命”后，老艺人或退休、或去世，后继无人，《唐书》已无人说演。

离恨天　扬州清曲曲目。1974年镇江清曲业余作者张欣木取材于《红楼梦》编演。分序曲、“葬花”、“订婚”、“焚稿”、“哭灵”五部分，展示宝黛爱情悲剧的全过程。“序曲”交待宝玉与黛玉爱情的思想基础，及和宝钗的思想分歧；“葬花”叙宝黛交流情感，消释误会；“订婚”述宝玉对黛玉一往情深，有情人不为当家者所容；“焚稿”叙黛玉得知宝玉与宝钗结婚，焚稿后含恨九泉；“哭灵”抒发了“女娲氏纵有炼石补天计，她却是无力挽回离恨天”的人生感慨。全部唱词近五百句。

《离恨天》文词典雅，富有诗意。窄、阔口对唱，共用〔满江红〕、〔梳妆台〕、〔剪靛花〕等十四个大小曲牌。张欣木打破大五瓣梅的套数；借用扬剧革新后的传统〔花鼓调〕抒情叙事，

运用他自己创作的〔蝙蝠调〕在"哭灵"中烘托气氛,增强了作品的艺术性。曲目及曲词在当地玩友中被广泛传唱或转抄。

站花墙　(1)丁丁腔曲目,短篇。清光绪年间丁丁腔老艺人厉建海、厉人允传唱。叙河南魏国府卧牛村书生杨玉春(又名杨二舍),父母双亡后寄居姨母家中读书。姨母贪财,意欲吞占杨家财产,差家院杨清到书馆谋害杨玉春。杨向杨清哭诉身世,杨清深表同情,放其出走。玉春在妹妹杨金莲指引下,携幼年定婚信物绿汗衫到燕山认亲。中途在赤松林遭随行家院张宽暗害,劫走定婚信物。杨被砍柴老人相救后,沿途以卖诗画为生,数月后至京城阁老府。岳父王洪拒亲不认,反目为仇,将女婿责打后逐出府门。多亏丫鬟翠兰相救,将杨引到庙中认道长张道仙为师,取法名安然。一日安然化缘至阁老府墙外,隔墙痛骂王洪。丫鬟翠兰见王洪不在家中,遂引小姐王美容下楼到花墙上与玉春隔墙相见。杨玉春墙下诉说了自己的身世遭遇,美容方知内情,怨恨父亲不该嫌贫爱富。乃不毁前约,夫妻隔墙相认,并海誓山盟,互赠信物,相约日后成亲。

《站花墙》为丁丁腔的主要保留曲目,唱词占百分之七十五左右。艺人在演唱时运用反复、重叠的演唱技巧,以突出人物心境,表达人物感情。在音乐曲调和表演风格上,既有北方曲种刚健清新的特色,又有南方曲种婉转抒情的格调。1960 年徐州师范学院艺术专修科挖掘整理丁丁腔时,将此曲目整理成册,现存该院图书馆。

(2)打五件曲目,移植自同名花鼓戏剧目。叙官家子弟杨玉春幼时与王丞相之女王美容定婚。后玉春父母双亡,由叔父抚养成人。婶娘不贤,命玉春和家人王宽赴王家探亲。途中,王宽勒死玉春,冒充认亲。玉春为山寨豪杰所救,后也赶至王府认亲。王家见玉春衣衫褴褛,不认,终经丫鬟帮助,玉春与美容分站花墙两侧相会,美容得知玉春遇难等往事,立志不他嫁,赠玉春金银,促其攻读,后玉春科场得中,夫妻团圆。

《站花墙》的唱词全为固定曲词,唱腔以〔北扭子〕为主,另有〔对板〕、〔数板〕、〔速板〕及〔花巴掌〕、〔采花调〕等专有曲调。此曲目为打五件主要曲目之一。

涟水保卫战　(1)方言快板书目,小段。民国三十五年(1946)艺人苗绍连依据当年华中野战军司令员粟裕指挥涟水军民重创国民党整编第七十四师张灵甫部的史实编演,共二百多句。篇中多用方言词汇,富有地方特色。苗绍连将此段子在淮海地区广泛传唱,对宣传保卫解放区胜利成果,鼓舞士气,起了很好的作用。曲本于当年 11 月 7 日发表于《淮海报》。

(2)工鼓锣曲目,中篇。又名《涟水城下七昼夜》。1979 年刘连勋据解放战争时期涟水保卫战有关史料编演。共分五回:《粟司令摆兵布阵,张灵甫兵犯涟城》;《邢排长智打橡皮船,"御林军"木筏渡黄河》;《黄河滩英雄展威,涟水城蒋军得逞》;《张灵甫千尸搭浮桥,刘仁香二开肉搏战》;《皮旅长走马助战,捣敌巢战果辉煌》。此书目于 1980 年参加淮阴行署组织的淮阴地区曲艺调演,演员高培军以优美的唱腔、形象的表演受到听众好评,获创作、

演出优秀奖。同年，此曲目由中共涟水县委宣传部铅印成册，1981年《淮阴文艺》转载。

海氛传　工鼓锣曲目，中篇。民国初年东海县塾师孙銮作，以古语“凶气为氛”取名。工鼓锣艺人陈立余、冯诰古、钱加洪等传唱。叙清宣统三年(1911)海州某商，运一批黄豆停泊在海州城外码头，沭阳县土绅杨子珍以赈灾为名，率众抢劫货物。海州官府缉拿杨子珍未成，将杨的妻儿家属抓进海州大牢。杨联络土匪攻打海州，打开大牢，救出亲属，同时放出大盗仲八等人。海州一带官民、官匪、民匪之间的矛盾日趋加深，海州官府令海、赣、沭、灌四县剿匪。其中赣榆县出兵向匪情严重的磨山一带进发，途经齐庄时，将武秀才孙之瑞的叔父孙明扬抓进赣榆，孙之瑞为救其叔，遂联络四县土匪里应外合攻打赣榆县城，占领十三天，后资政院议员王佐良率兵收复县城，遂被委任赣榆县县长。全书二十四回，以记实手法，反映清末海州一带匪乱情况。陈立余演唱此书目时，对人物事件及民风习俗详加渲染，在听众中颇有影响。后海州宫调牌子曲亦移植演唱。

海　瑞　常州道情曲目，长篇。民国年间武进艺人丁鹤龄据小说《大红袍》编唱。叙云南使海瑞访同僚李纯阳，适李奉上命进京，遂命其子李广龙款待海瑞，留海于府邸。海瑞闲游李府花园，私入表本楼，见笔筒内有一折扇，扇面书有严嵩十款罪状。次日，海瑞托故回京，衔刀上殿，以扇面罪状参劾严嵩，嘉靖帝究问，海瑞以实明奏。嘉靖遂令刑部郭秀枝审讯李纯阳，李大义凛然，据理直诉严嵩罪行，并指责嘉靖宠信权奸。郭秀枝谎报嘉靖，治李纯阳欺君罪。将斩，海瑞闻讯后赶赴法场，李临刑不惧，并设誓与海瑞阴阳两界合治严嵩。海瑞于法场将其女淑英许嫁于纯阳之子文龙。李被杀后，海瑞再次上殿，当面责君，时嘉靖亦觉杀李于情不合，遂追认李纯阳以四品，海瑞戴孝厚葬纯阳。全书可连续演唱两个半月。

谁是最美的人　苏州弹词书目，中篇。郁小庭、张棣华作。1978年江苏省曲艺团沈军、唐文莉、徐云仙、汪梅韵、张文婵、汤敏、杨乃珍、徐祖林、董梅首演。叙某化工厂青年技术员方大成，研制成功一种具有先进水平的低毒高效农药，代号为“305”。为了探索合理的工艺流程，厂领导在车间小批试制。年轻美丽的姑娘刘婷婷主动参与了这项任务。正在热烈追求刘婷婷的厂宣传干事肖俊，听说“305”农药的原料含有剧毒，一旦接触将损伤皮肤，千方百计阻挠刘婷婷参加，遭到刘的拒绝。试制过程中由于一次意外事故，方大成和刘婷婷中毒昏迷，送进了医院。当肖俊走进病房，看到刘婷婷的面容缠满了绷带时，断然离去。试制中取得的经验，促进了“305”农药的大批投产。庆功会上，出现在主席台上的刘婷婷伤愈后青春焕发，姿容比原来更加美丽，肖俊见了，后悔莫及。全书分四回演出。

《谁是最美的人》的几档演员在表演上各有特色。第三回表现主人公刘婷婷受伤，肖俊去医院探望，恐刘婷婷已毁容而欲行又止时，用了一段对唱，杨乃珍采用擅长的“俞调”，徐祖林则用“蒋调”，注重声和情的统一，揭示肖俊阴暗的矛盾心态，有很强的感染力。此书目曾在南京、苏州、常州以及浙江杭州作过近百场演出。1978年4月参加江苏省文化局于苏

州举办的全省苏州评弹创作节目会演，获创作、演出双奖。中央人民广播电台和福建前线广播电台播放了录音剪辑。1979 年发表于上海文艺出版社《说新书》丛刊第一辑。同年，收入江苏人民出版社出版的苏州评弹创作选《谁是最美的人》。

球拍扬威　苏州弹词书目，中篇。1965 年江苏省曲艺团据中国乒乓健儿在第二十八届世界乒乓球锦标赛上获取五项世界冠军事迹集体创作。郁小庭、石林执笔，郁树春、杨乃珍、黄慧娟、徐宾、薛幼飞、袁寅琴首演。

《球拍扬威》分《出征之前》、《双喜临门》、《激战高桥》、《凯旋归来》四回。着力表现扣人心弦的赛事，说唱庄则栋和日本选手高桥决赛时，为渲染气氛，郁树春在第三回中表演现场讲解，采用连珠式的快口，把书情推向高潮；《凯旋归来》由杨乃珍领唱并加进和唱，气氛欢快。1966 年 4 月赴上海公演，上海人民广播电台现场录音后多次播放。

乾隆下江南　南京评话书目，长篇，又名《乾隆传》。艺人据清末坊间石印本《乾隆巡幸江南记》部分内容敷说，具体编者不详，民国初年张雨臣擅演。叙清雍正在位，膝下无儿，新生一女，闻朝中陈阁老老年得子，五官清秀，人见人爱，传旨召陈阁老夫妇携子面圣。雍正见其子果然眉清目秀，大加赞许，并赐重赏，命太监将此子抱至后宫，让众妃嫔同观。陈阁老夫妇辞驾回府，发现男婴变成女婴，襁褓之中藏有密旨一道，上写"调龙换凤，实为大清社稷，只字不可泄，以尽臣忠。"陈阁老不胜惊恐，委词上表，辞官归养。雍正恩准，重赏之余，并将江宁府明代程阁老巷中的府园赐于陈，改程阁老巷为陈阁老巷。不久陈上本复奏，请求恢复原来巷名。十三年后雍正驾崩，弘历接位，改帝号为"乾隆"，二十年后，有一老太监临终时求见乾隆帝，说出"调龙换凤"之事，乾隆听后笑斥为胡话。事后将信将疑，暗自打听，朝中有一贤臣名刘墉，原为江宁知府，不畏风险，证实此事。乾隆先后命刘墉赴江宁府密查，寻找父母和家人下落。并于南巡中，惩治了一些贪官劣绅。全书一百二十回。

张雨臣说《乾隆下江南》，能因地制宜地将南京的史实掌故、民风民俗、名胜景物及民间传说等穿插于书情之中，使此书目具有浓厚的地方色彩和乡土气息。张雨臣传子张幼臣。张幼臣擅表演，且能用各种方言和改变嗓音等表演手法塑造书中各类人物。二十世纪五十年代至六十年代中期，张幼臣以说此书目蜚声于南京书坛。

梅花梦　苏州弹词书目，长篇。1953 年评弹作家潘伯英据清末同名传奇本改编，曹啸君、汪梅韵、龚华声、潘莉韵等首演。叙明正德年间苏州画师张灵与才女崔莹互相爱慕，并由祝枝山作伐订婚。时江西宁王朱宸濠谋夺皇位，欲献美女迷惑皇帝，请旨在江南点秀女。崔莹才貌双全，被强抢入选，送往南昌。与此同时，唐伯虎连接宁王两封聘书，决定让张灵扮书童，同赴南昌，祝枝山雇船随往。唐、祝二人历尽艰险，使张、崔在王府



得以相会，并制定了应选进京、中途相救之计。唐设法取得了宁王的信任，并当上了秀女进京护送官。船队至九江口，唐、祝里应外合，于半夜营救崔莹，由张灵带她先期安抵姑苏。事发后唐伯虎重返王府，装疯作傻哭笑无常，宁王无可奈何，放他离开王府。唐、祝二人凯旋回苏。

《梅花梦》塑造了足智多谋、乐于助人的唐伯虎和祝枝山的艺术形象，着力表现张灵、崔莹的纯真爱情。此书目曹织云、葛文倩、徐祖林、董梅（见图）、史雪华、蔡小娟等亦擅演。

苏州市戏曲博物馆藏有《梅花梦》演出本。

梅塘姑娘　苏州弹词书目，中篇。1963 年朱寅全在常熟农村体验生活后创作，常熟县评弹团薛惠萍、钟月樵、蒋君豪、顾竹君、蔡蕙华、周勤华、张雪萍等首演。叙梅塘大队李庄生产队妇女队长李凤英，深夜发现有人偷盗麦种，为维护集体利益，连夜追查。在追查过程中，遇到了种种人为阻力。她坚持正义，在村民协助下，经反复斗争，终于人赃俱获，取得胜利。分《初探》、《再闯》、《追赃》三回。

《梅塘姑娘》情节生动曲折，生活气息浓郁。演员也深入生活，熟悉农村，演出时对书中人物表演逼真，配合默契，收到很好的演出效果。1963 年年底，应中国曲艺研究会邀请，赴京演出。1965 年，曲本由江苏人民出版社出版。

描金凤　苏州弹词传统书目，长篇。说唱者可上溯至清咸丰、同治年间的赵湘舟。叙刑部尚书的儿子徐蕙兰父母双亡，家道中落，时值严寒，向叔父借贷未成，反遭辱骂，愤而自杀。为邻人钱笃笤相救，答允助他攻读之本，让他先到自己家中等候。钱女玉翠和徐自幼相识，热情接待，怜其困顿，爱其才貌，私托终身，以描金凤为信物。钱笃笤回家时遇典当老板汪宣，汪已看中玉翠，请钱喝酒，席间以火锅为媒，定下玉翠婚事。钱醉后错至许媒婆家。回家后知徐和女儿私订终身，无奈，在许媒婆帮助下赖婚。徐有姑夫马王爷在河南为官，闻徐家败落，召徐至河南攻读。徐去河南途中，于旅店遇一病人金继春，与徐容貌酷似，徐对之进行了帮助。至河南，逢马王爷出征在外。马无子，螟蛉子马寿欲得马府家产和马小姐。见徐来，恐其继承马家财富，企图杀害。结果误杀他人，遂诬徐为凶手，并贿赂县官，将徐蕙兰下狱问斩。金继春病愈前往探监，以己身换出恩人。徐蕙兰出逃，经二龙山遇继春之兄继忠，后同劫法场将继春救走。此时天大旱，钱笃笤误揭皇榜，求雨有功，封护国师，荐白如泉去河南平反冤狱，马寿伏法。钱又挂帅出征，率二龙山金继忠、金继春兄弟及各好汉同行，得胜回朝。徐蕙兰也中状元，官封尚书，与玉翠、马家小姐完婚。分“徐钱婚约”、“钱笃笤求雨”、“平反冤狱”三个主要段落，可连续演唱三个月。

《描金凤》故事以滑稽、风趣为特色。钱笃笤以偶然的机会发迹，他心地善良、好作弄人、不满现实又玩世不恭，透露出“六十年风水团团转”的思想，表现了扭曲的反抗，又缺乏积极进取的理想，是弹词发展中又一种艺术形象。此书目传人中有影响的颇多。赵湘舟传子鹤卿、孙筱卿，称“一门三响档”。还有如钱玉卿、金耀庭、吴西庚、张步蟾等，尤以夏荷生

驰名一时，被称为“描王”。

《描金凤》刻本均出现于赵湘舟说唱此书之后。有光绪丙子(1876)竹亭居士重编本、丙午(1906)海左书局石印本等。苏州市戏曲博物馆资料室藏有演出脚本手抄提纲。

盛杏荪卖铁路　小热昏曲目。作者姓名不详。民国初年艺人周福林(筱福林)演唱。叙清末买办官僚盛宣怀(字杏荪)在光绪二十八年(1902)任工部左侍郎时出卖铁路、大借外债，激起铁路风潮的经过。全曲百余句，均为四言，唱词通俗易懂，一韵到底，描绘盛杏荪的奴才相、揭露清政府的腐败，为小热昏保留曲目。

猪八戒拱地　徐州琴书曲目，小段。又名《猪八戒背媳妇》。作者不详。杨士喜擅演。叙猪八戒不堪西天取经跋涉之苦，撂了挑子。孙悟空变作哭坟的寡妇，要猪八戒拱地后，改嫁给他。猪八戒背媳妇回家时，才发现“是俺猴哥闹的空”，不得不返回。杨士喜幼时即跟老师张瞎子学会此曲。她唱腔浑厚，白口风趣，表演活泼，后又传给女儿崔金兰、崔金霞及学生魏云彩、胡景侠，再传张巧玲、蒋立侠等。邳县的秦德林，睢宁县的丁兰英，丰县的周瑞祥都能唱此曲目。且唱到大庆、天津、济南、郑州、洛阳、亳州、蚌埠、南京等众多地方。1965年，魏云彩、胡景侠演唱的《猪八戒拱地》在江苏人民广播电台播放。1984年崔金兰、魏云彩演唱的此曲目，由上海唱片厂录制成唱片发行。

假夫妻　苏州弹词书目，短篇。1963年苏州市评弹团罗介仁、邱肖鹏从锡剧本《红色的种子》中截取一段，重新结构编写，由薛小飞、邵小华、林慧娟于苏州首演。内容述妇女干部华小凤，赴敌后开展工作，半途被奸商钱福昌骗至小王庄卖给贫农王老二为妻。成亲之晚，双方都发现受骗。小凤向王老二母子说明来因，终于说服了老二母子答应以假夫妻为名掩护她在小王庄开展工作。

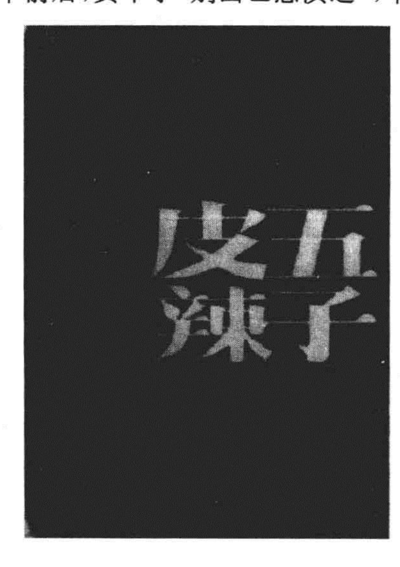
苏州弹词《假夫妻》在“情”字上做文章。先是双方发现受骗，对钱福昌产生愤怒之情。再由小凤向王家母子做工作，宣传阶级之情。而王家遭受经济损失有痛苦之情。最后同意冒险掩护小凤工作，成为同志之情。感情波澜迭起。此书目运用由假变真，由真变假的艺术手法，产生了较强的艺术感染力。书中对华小凤、王老二、王母的艺术形象塑造得均很成功。演员弹唱时吸收电影、锡剧等表现手法，起角色均用生活化的表演方法。后王月香用“王月香调”弹唱，使人物感情更显激越奔放。1964年曲本收入江苏人民出版社编辑的《苏州评弹选》第二集。苏州市戏曲博物馆资料室藏有手抄本。

清风闸　扬州评话书目，长篇。据李斗《扬州画舫录》载，为清乾隆年间扬州评话艺人浦琳因不满于“各说部皆人熟闻”，“乃以己所历之境，假名皮五，撰为《清风闸》故事”。内容与宋人话本《三现身》(《警书通言·三现身包龙图断案》)大略相同，叙宋代安徽定远县书吏孙大理继室强氏与养子孝继通奸，杀害大理，弃尸井中，谎称大理突发疯病，投清风闸身亡。强氏将大理女孝姑嫁与市井无赖皮凤山。皮原为富户，家财被骗，沦为地痞游民，靠敲诈勒索为生，在家排行第五，人称“皮五喇子”。皮凤山娶亲后，先混穷、赌博，后意外得窖

藏金银，遂成豪富。后开封府包拯路过定远，孙孝姑鸣冤报仇。

《清风闸》以主人公串书，一节叙一事，皆可独立成篇。故事假托于宋时安徽定远，实际是从各个侧面反映清代扬州社会生活，运用市井方言，细致描摹市民日常生活、风俗人情，以一个市井无赖的活动，引出各阶层、各行业的各色人物，反映了那个时代社会众生相。浦琳之后，经艺人不断加工丰富，孙大理遇害等情节，压缩为"引子"式的交待，结尾的告状、断案，也被简化，突出了皮五的主人公地位。至咸丰前后，龚午亭"别出己意演之"，丰满了





皮五这个既无赖讹诈，又行侠仗义；既死不要脸，又死要面子；既敢拼命，又怕送命的典型形象。

龚午亭说《清风闸》的书艺分传两支：由张捷三、蓝松堂传承的一支在镇江、扬州一带演出；由龚小亭、丁寿亭、胡德亭等传承的一支主要在泰州、东台、海安等里下河地区流传。后一支的传人余又春(见图)，对皮五形象的描绘，行止的模仿，自成特色，并自创"喇腔"。其口述本分《成亲》、《混穷》、《过年》、《转定》、《出逃》五个部分，四十二节。1985 年经王澄、汪复昌、陈午楼、李真整理后更名《皮五辣子》，由江苏人民出版社出版(见图)。

清心酒　　徐州琴书曲目，小段。1979 年张学文、张金忠据张学文同名数来宝曲目移植，徐州内衣厂万玉侠、赵洪义首演。叙某煤矿运输工区猛虎班班长高大泉，在实现月运输煤炭突破万吨大关后，心情十分兴奋。下班后回到家中，让妻子拿好酒庆贺。而与大泉同在一矿又任质量检查员的妻子张秀兰却面带愠色，并揭穿大泉为保红旗，弄虚作假，为凑够指标，混杂五车劣质煤的错误做法。为不丢面子，大泉恳求妻子通融，秀兰则毫不妥协，大泉觉得秀兰对此事的态度是小题大作，愤然欲离家而去。秀兰见状，一改前态，设下了在酒里掺水的妙计，从而教育了高大全。全曲共一百六十行。

《清心酒》生活气息浓郁，语言明白如话，流畅而轻快，富于乡土气息。1979 年参加江苏省总工会举办的全省职工业余曲艺会演，获优秀节目奖。1980 年 5 月，作为江苏代表队

的书目之一，参加由国家文化部、全国总工会联合举办的部分省、市、自治区职工业余曲艺调演。调演闭幕前夕，作为优秀节目之一，在中南海怀仁堂演出，演员受到中央领导人接见。1984 年在中国煤矿文化宣传基金会、中国煤矿地质工会和中国作家协会联合举办的全国煤矿优秀文学作品评选中《清心酒》获优秀文学作品奖。1985 年 10 月编入中国文联出版公司出版的《中国新文艺大系〔1979—1982〕·曲艺集》。

清茶献给周总理　苏州弹词开篇。常州市评弹团周希明作，邢晏芝、倪淑英、汤小君演唱。叙一位老大娘在周总理像前敬献了一杯清茶和一杯白水，她女儿不懂其中意思，问母亲为何要敬一杯茶，一杯白水。母亲告诉女儿，1958 年修建三门峡水库时，总理亲临现场指挥，大娘负责打扫总理房间，倒掉了半杯剩茶。谁知总理一天只喝一杯茶，倒掉了茶，总理就喝一天白开水。大娘深感内疚，对总理的俭朴美德，大娘永世不忘。所以总理逝世后，大娘在总理像前敬上了一杯清茶，一杯白开水，悼念总理，以表心愿。

《清茶献给周总理》1978 年曾参加江苏评弹创作节目会演，获创作奖和演出奖。1980 年中国唱片社出版唱片。

梁　祝　苏州弹词书目，长篇。1951 年苏州评弹作家潘伯英等据戏曲剧本改编，同年由朱霞飞、薛小飞、秦雪雯、李雪华等始演。叙梁山伯、祝英台婚恋故事。

《梁祝》在清乾隆年间即有杏桥主人撰的《新编东调大双蝴蝶》刊本流传，但未见搬演记载。1951 年朱霞飞等始演后，得到听众的赞赏，并为尤惠秋、朱雪吟、王月香、徐碧英、朱雪飞、薛小飞、汤乃安、华雪飞等弹词演员传唱。尤惠秋演唱的《十八相送》、《送兄》等成为其成名之作，对"尤调"的形成有直接影响；王月香、徐碧英因唱此书目而走红。王月香用"王月香调"唱的《英台哭灵》脍炙人口，至今仍在书坛流传。此外，侯莉君用"侯调"唱的选曲《哭灵》亦有盛名。

寇宫人　苏州弹词开篇。作者不详。题材来源于《狸猫换太子》故事。刘娘娘命宫人寇承御，将李娘娘刚生下的太子抛入池塘，再用剥了皮的狸猫代替太子，陷害李娘娘，欲夺正宫宝座。寇宫人抱着太子在池塘边思前想后不忍作恶，矛盾万分。既怕不将太子抛入池塘违抗主命，性命难保；又怕抛了太子青史留骂名。经过思想斗争，终于下决心保护太子。全篇唱词为七字句共二十二句。

《寇宫人》着重写人物的内心矛盾与思想感情的冲突，唱词颇有文采。演唱者多用抒情性强的"徐调"弹唱，是为"徐调"的代表唱段。中国唱片公司曾灌制唱片发行。1983 年收于江苏人民出版社出版的《弹词开篇选》。

隆庆剑侠图　徐州评词书目，长篇。又名《战君山》、《君山剑影》。民国初年宿迁艺人梁邦洲据民间故事编演。叙明隆庆年间，襄阳王侯天标霸占八百里洞庭湖上的君山，操练水兵数十万，屯兵欲反。隆庆帝设武科场招贤平叛，开国功臣刘基之后刘凤龙赴考得中，奉旨拜帅平寇。接印当晚，帅印被洞庭湖贼寇盗走。刘凤龙孤身闯洞庭夺印，在君山遇女

侠方金侠，双方于刀光剑影之中文辩武斗，谈笑间会武逞功。方倾心刘凤龙文武双全，愿弃山归降。遂与刘结为夫妻，共同夺回帅印，扫除群寇。全书能说四十场。

《隆庆剑侠图》在流传过程中，由“流口”渐成“实口”，书词相对固定，形成轻松幽默的风格。中华人民共和国成立后，梁邦洲在宿迁、睢宁、泗洪及安徽灵璧、泗县授徒，此书目亦随之广为流传。

隋　唐　(1)苏州评话书目，长篇。据小说《隋唐演义》部分内容敷说，首创者无考，清嘉庆年间曹安山始臻完善。叙隋炀帝时群雄起义兴唐故事。全书分《劫皇纲》、《贾家楼结义》、《隋炀帝看琼花》、《大战四平山》、《劫法场》、《攻五关》、《岱州大战》、《兵发潼关》、《大战紫金山》等大段落，可连续演出三个月。经过历代艺人加工创造，与原作相比，故事内容有很大发展。其中《大战四明山》，小说仅三千字，评话改为《大战四平山》，发展成二十个小回目的大关子，并塑造了程咬金既憨厚又圆滑、憨中带刚带猛、滑稽而可爱的草莽英雄形象。

最早说《隋唐》的艺人都为平说，人物性格均通过说表语言描绘。自曹安山的徒弟吴均安及其子吴子安始，吸收京剧角色程式动作用于评话角色表演，使人物形象立体化，增强了视觉效果。有影响的传人有张震伯、曹仁安、赵晋伯等。中华人民共和国成立后，张少伯整理的《金殿比武》获得听众的好评。全书目有二百余万言。演出脚本手抄本收藏于苏州市戏曲博物馆资料室。

(2)常州道情曲目，长篇。据《隋唐演义》内容编演，始演者不详，民国年间道情艺人张忠芳擅演。故事自程咬金与尤俊达结伙拦劫皇纲始，止于李渊于长安建麒麟阁大封功臣。以瓦岗寨众好汉结盟起义，归顺秦王李世民为主线。程咬金为全书贯串人物，其中如秦叔宝当锏卖马、隋炀帝扬州看琼花、火烧裴元庆、雷震李元霸、尉迟恭三鞭换两锏等只作一般铺陈，与程咬金有关的情节则详述，并有所发展。全书以抗日战争前后之社会世态、人情冷暖、民俗风情以及笑话趣谈融于程咬金一身，人物形象贴近当时生活。张忠芳曾以演此曲目获“滑稽状元”之誉，其子张唯一亦擅演此曲目。

(3)徐州大鼓书目，长篇。又名《兴唐传》。民国初年艺人李恒春、曹光举以及张朝聘根据明《隋唐演义》和《说唐演义全传》改编，李恒春首演。叙隋末各路反王灭隋兴唐故事。分五大部分：第一部分写秦琼习武当差，押犯人去潞州，途中卖马，失手打死店主，发配至燕山罗艺门下，后被荐任山东节度使唐璧的旗牌官。第二部分写晋王杨广篡位，伍云召起兵反隋；韩擒虎兵破济南，程咬金打劫饷银；历城县令借秦琼破案。第三部分写秦琼等好汉盟誓反隋，程咬金、尤俊达被捉，徐茂功等大反山东，攻破金堤关、瓦岗寨，程咬金称王。第四部分写杨广开挖运河，群雄举兵反隋；李渊起兵太原，攻克长安，瓦岗军兵退四明山，咬金让位，李密统兵扫隋，杨广在扬州被杀。第五部分写李氏争权，瓦岗寨被攻破；李密投唐，随后反唐身亡，李世民兵扫刘武周等十八路反王和六十四处烟尘，消灭李建成、李元吉，建立

大唐。全书可演唱六十场。

徐州大鼓《隋唐》，以秦琼的行动为书路，串连诸多事件和人物，构成兴唐灭隋的篇幅宏大的复杂故事。经许多艺人演出的发展创造，全书又形成可以单独成段的书回，如《瓦岗寨》、《秦琼卖马》、《杨广篡位》、《群雄反山东》、《咬金称王》、《秦琼复三关》、《秦王登基》等，传人有曹光举后人曹德山、曹庆华及门徒张廷臣、梁邦洲等。

绿牡丹　(1)扬州评话书目，长篇。又名《宏碧缘》、《四望亭全传》。清咸丰年间评话艺人胡兆章根据同名小说编演。分为《花振芳三下定兴》、《四望亭捉马猴》、《濮天雕行刺》、《骆宏勋鲍庄算帐》、《大闹嘉兴府》、《平山堂打擂》、《刺巴杰》、《辕门告状》、《扬州劫法场》、《大闹四杰村》等十大回。可说一个半月，约四十五场。

《绿牡丹》对原作中开头王伦陷害任正千的几回书从简交代，后面众英雄助狄仁杰迎庐陵王复帝位，各得封赏的"长安"书，全部略去。而以骆宏勋与花碧莲的姻缘为主要线索，敷衍水、旱绿林英雄助良除恶的故事。情节曲折，多喜剧性科趣。因书中故事多发生在扬州，艺人在说演时对晚清扬州地方风情有细致描写，并在说表上形成许多特色。第四代传人郎照明、郎照星兄弟，对书中人物的乡音运用惟妙惟肖。书中人物花振芳一家四口，全是山东人，郎氏兄弟的"码头话"模仿得十分逼真，且各有特点，一开口听众就知道是谁在说话，深得同行好评。

扬州市文化局存有该书目第五代传人郑照麟的口述记录稿八十七万字。

(2)苏州评话书目，长篇。清同治、光绪时金义成从扬州评话同名书目中学来。故事以骆宏勋、花碧莲的婚姻纠葛为主线，叙江南花、鲍、巴、骆四家的恩仇故事。大段落有《劫法场》、《救任正千》、《四望亭捉马猴》、《鲍家庄》、《大闹嘉兴府》、《扬州打擂》、《花家寨》、《四杰村》、《灵前谢罪》等。

苏州评话《绿牡丹》以情节取胜，但对花振芳、鲍自安、骆宏勋、余千、濮天雕等人物均有所刻画，在城市劳动人民及农民中拥有大量听众。

苏州评话中说此书主要有两派。一派为金义成的"金派"，此派《劫法场》地点在嘉兴，劫的是任正千，骆宏勋的仆人余千，起的是童儿角色，官白用苏白；一派为单跃祥的"单派"，此派《劫法场》地点在扬州，是鲍自安劫徐松鹏，余千起的是"戆大"角色，濮天鹏说南京话。金派传人中石秀峰、汪云峰均为《绿牡丹》响档，蒋少琴有"码头老虎"之称。单派传人中蒋声翔、韩士良说此书也很有名。

苏州戏曲博物馆资料室藏有此书目的演出手抄本。

琵琶记　苏州弹词书目，长篇。弹词演员倪萍倩、宋曼君于1952年据同名传奇改编。徐琴芳、侯莉君、魏含英等演出。叙元代赵五娘进京，得悉丈夫蔡伯喈中状元后贪图富贵，不惜抛弃双亲与发妻，入赘牛相府。时牛氏命丫鬟招唱妇，巧遇五娘，五娘入府，在唱曲中弦外有音。牛氏盘问，知五娘家事，即痛责伯喈不孝不义，让他相认发妻。蔡为富贵所迷，

坚不相认。牛相得悉，与女婿合谋，逐走五娘。牛氏无能为力，赠银五娘。五娘拒绝，卖唱转陈留。翌年政乱，蔡被罢官，牛相恐连累而不认其婿，蔡伯喈身败名裂，回陈留，为五娘所拒，遭邻里羞辱，暴死于道旁。全书可说唱十天以上。

《琵琶记》故事在民间广为流传，改编者变更了戏曲本宣扬赵五娘在牛氏同情下寻夫团圆，成全蔡伯喈忠孝双全的封建伦理主题，改为牛氏谴责蔡伯喈不认前妻，最后蔡遭变落难，不得善终。

喜盈门　扬州弹词书目，中篇。江苏省曲艺团张慧侬1982年据同名电影剧本改编，张慧侬和扬州市曲艺团徐桂清始演。共三回：妯娌买衣、分家前夕、饺子风波。可说唱两小时。

《喜盈门》富有时代和生活气息。张慧侬等长期在农村演出，以自己的生活感受，丰富了原作，说表科趣，唱腔为听众所喜闻乐见。1982年在镇江举行的第二届“广陵书荟”上除分场演出各回外，还作了专场演出，由张慧侬分别与扬州市曲艺团朱美兰、徐桂清说唱第一、二回，第三回由张慧侬与江苏省曲艺团顾群、李来淼合演。江苏人民广播电台录音后多次播放。1985年作品获江苏省文化厅、中国曲艺家协会江苏分会授予的中篇创作奖。

棋高一着　扬州评话书目，短篇。1977年扬州市文化局创作组、扬州市曲艺团刘立人、汪复昌、李信堂、惠兆龙、姜锋集体创作，惠兆龙首演。叙抗日战争时期新四军苏北指挥部总指挥陈毅指挥苏北黄桥决战故事。

扬州评话演员惠兆龙在说表《棋高一着》时，模仿陈毅特有的举止、性格化的语言惟妙惟肖，并使传统的表演程式有所出新。1978年初惠兆龙参加江苏省剧（书）目创作会演，获得很大的反响，以后即广为流传。后收入1981年中国曲艺出版社出版的《扬州说书选（现代作品）》。

落金扇　（1）苏州弹词书目，长篇。清咸丰、同治时艺人朱静轩、张鸿涛在扬州加工而成。故事述明代吏部公子周学文，在洛阳赛虎丘拾得罢职总兵陆琦之女陆庆云的真容金扇，设法将己身男扮女装卖入陆家，得红玉丫鬟相助，与庆云私订终身。正德皇帝点秀女，庆云名列第一，但她以死相拒。学文快马赴京请母舅顾鼎臣相救。路过桃花山被擒，幸得殷赛相救下山。此时正德帝在嫖院因夺名妓“佛动心”遭奸臣加害。周学文救驾有功，与陆庆云奉旨团圆。此书目分前后两段，前段以周陆婚姻为书路，共五十回。后段为《游龙戏凤》三十回。

此书目故事发生在洛阳，但书中描绘的街巷、府第、厅堂、堂楼都为苏州建筑风格，并反映了苏州节日、作媒、卖身、主仆等风俗礼仪。书中刻画了既贪财好利，又知恩报德的薛媒婆，好赌怕妻的薛君甫，伶俐活泼的红玉丫头，仗势欺人贪吃的齆鼻子陆福，善辩计多，乐于助人的孙再卿等众多人物形象。许多唱词工整优美，《庆云自叹》为其代表性唱段。

苏州弹词《落金扇》的传人有三个系脉，但说书风格上无重大差别。一般表演上均模仿

京剧，起角色凡生、旦、净上三路角色均用京剧中角色程式动作模拟表演，官白语言用京白。凡起副、丑、末下三路脚色，用生活动作，官白语言用吴语。说此书的名家颇多，钱裕卿擅起女角，有“钱娘姨”之称，朱耀庭、朱耀笙弟兄吸收苏滩及戏曲的表演技巧，革新“俞调”，说、噱、弹、唱、演俱佳，为清末民初著名三双档之一；蒋如庭工说表，擅三弦，所唱“陈调”韵味浓厚；朱介生创“新俞调”，为二十世纪三四十年代红遍书坛的大响档。弹唱此书的艺人极多。

《落金扇》的版本有光绪二十六年(1900)上海海左书庄石印《绣像落金扇》弹词本(六卷五十回)。苏州戏曲博物馆资料室藏有谢汉庭等二十世纪六十年代初记录的手抄本。

(2)扬州弹词书目，长篇。清末张敬轩据坊间同名唱本传唱。共二十三回：《游春得扇》、《请媒说合》、《改装卖身》、《串戏楼会》、《赠扇允亲》、《赞卿接弟》、《天官训子》、《学文落草》、《相府下书》、《救甥谎奏》、《刘瑾辩奏》、《捉拿周陆》、《巧说姻亲》、《刘瑾诓驾》、《周元招亲》、《学文救驾》、《莫成出世》、《献宝赐名》、《正德嫖院》、《误走王庄》、《遇龙救驾》、《返朝除奸》、《奉旨完婚》。可连说一月左右，为扬州弹词“张家四宝”之一。传人李仁珍的演出(见图)，颇受听众好评。

《落金扇》着重说唱周(学文)陆(青云)姻缘，着力塑造智谋人物孙赞卿形象。所用曲牌为有江淮风韵的〔三七梨花〕、〔锁南枝〕、〔耍孩儿〕等。1962年江苏省剧目工作委员会铅印有张慧侬的演出整理本共六册。

悲欢离合　苏州弹词书目，中篇。1984年无锡市评弹团张兆君据当地实事创作。汤秋华、华雪娟、徐桂芳、周燕、龚伟霞、朱玉莲等始演。写模范教师姜梅婴在医院生一男孩，不料返家后发现亲儿变了女婴。其夫张双喜欲将错抱之女婴送往孤儿院，梅婴深感自己亦是被弃之女婴，说服丈夫收下哺养。梅婴为让双喜在城区安心工作，自己去乡下双喜的姑母处坐月子。度假中无意发现了亲子线索。原来乡间一家产妇的丈夫李永康在医院将梅婴子错抱回家，永康母有很深的男尊女卑旧观念，引起了众多的矛盾冲突，可又意外地发现了“红肚兜”，证实梅婴亦即是自己当年被阿婆所逼遗弃之亲生女儿。因而悲而复欢，离又复合。全篇分三回：《张冠李戴》、《李代桃僵》、《珠还合浦》。

《悲欢离合》按人物思想感情的发展，设计了大段唱词，演唱者情真意切，增强了艺术感染力。在无锡、上海、杭州等地巡回演出，均受听众赞赏。作品于1985年获江苏省文化厅、中国曲艺家协会江苏分会颁发的创作奖。

遗产风波　苏州弹词书目，中篇。邱肖鹏、周锦标、杨作铭于1981年据苏州青年女工杜芸芸把继承的十万元人民币遗产献给国家的事迹创作。苏州市评弹团魏含玉、侯小

莉、魏少英、赵慧兰首演。叙久泰绸缎庄老板娘秦玉珍留下十万元遗产，因无子女，其弟媳与小姑均想获此巨款，争相制造伪证，展开了尔虞我诈的争夺。谁知秦玉珍曾将侄女芳芳收作养女，并立有遗嘱，财产由芳芳继承。面对亲友争夺遗产的种种表现，芳芳决定自己创造幸福生活，毅然将十万元遗产献给了国家。全书分三回，无回目名称。

《遗产风波》行文多用生活语言和人们熟悉的方言俚语，很受听众欢迎。1981 年魏含玉、侯小莉、魏少英、赵慧兰参加文化部于苏州举办的全国曲艺优秀节目（南方片）观摩会演，获创作二等奖，演出一等奖。1982 年第一期《曲艺》杂志全文发表曲本。

啼笑因缘　苏州弹词书目，长篇。民国二十年(1931)前后陆澹庵据张恨水同名小说编演。朱耀祥、赵稼秋始演。后姚荫梅重编。叙北洋军阀统治时，大学生樊家树在北京天桥结识关寿峰、关秀姑父女及大鼓青年女艺人沈凤喜，樊、沈二人由相识发展到相恋，订婚。樊在经济上负担沈凤喜一家生活，送沈读书；又送关寿峰进医院治病，深得关家父女感激。后樊因母病返杭，驻北京三省巡阅使刘将军看中凤喜，胁迫为妾。樊返京，托关秀姑扮为女仆入将军府，与凤喜暗通消息。关安排樊、沈在先农坛相会。凤喜给樊支票四千元，表示断绝婚姻。樊裂券而去，伤心成疾。凤喜被刘逼致疯。刘又欲霸占关秀姑，秀姑骗刘至西山，将刘刺死。关氏父女遂离北京远去。樊怕受此事拖累，也往天津暂住。后樊返京访凤喜，被匪绑架。关氏父女得讯至京救樊。此时樊对秀姑产生爱慕之情，秀姑却安排樊与凤喜相会。凤喜见家树后，因受刺激已深，旧病复发。秀姑见沈、樊复好已不可能，又决意让樊与女友何丽娜结成婚姻，自己则随父远去。此书目大段落有《游天桥》、《访关》、《订亲》、《别凤》、《逼婚》、《裂券绝交》、《逼凤》、《什刹海》、《西山刺刘》、《绑架》、《救樊》、《雪地相逢》、《何樊相会》等。全书可连演三个月。为苏州弹词说唱现代题材书目较早的一部。

《啼笑因缘》以沈、樊婚姻为贯穿主线，以描写人物感情的悲喜为核心，从人物命运的曲折、艰险出发，造成强烈的艺术悬念，产生“关子”。对人物刻画，如樊家树的潇洒大方；沈凤喜的娴雅庄丽；关寿峰的刚强好义；关秀姑的热心侠义；何丽娜的娇艳婀娜；刘将军的专横粗野；常熟王妈的热情善良等等，无不栩栩如生。说此书最早成名的艺人有朱耀祥、赵稼秋。朱耀祥吸收苏滩的表演技巧，擅用“乡谈”(各地方言)，创造了常熟王妈等角色，形成唱腔流派“祥调”。赵稼秋有“活下手”之称，说表弹唱均好，唱腔用“自由调”，一曲《上海少奶奶》曾风靡上海。



民国二十四年(1935)，上海三一公司出版了陆澹庵的弹词本。苏州市戏曲博物馆资料室藏有此书目手抄本。

智斩安德海　苏州弹词书目，长篇。无锡市评弹团吴迪君据清代史料改编，1979 年和赵丽芳首演。叙清同治

时，慈禧所宠太监安德海，奉旨至江南，为皇家督办龙衣，沿途鱼肉乡民，冒征皇税，强抢民女，强征民夫，私设公堂，敲诈勒索，安坐龙船，冒戴花翎，冒充钦差，招摇宣扬。船至山东德州，被山东巡抚丁宝桢设计赚进济南府，大堂开审，以“私出国门，有违祖制”罪，智斩了安德海。全书以丁宝桢三斩安德海事件为贯串线，把宫廷内有关左宗棠、同治帝、东太后、众文武的各类矛盾交织在一起，展示了清宫内尖锐复杂的政治斗争。

吴迪君与赵丽芳演唱此书目时，配合默契，把安德海奴颜婢膝、心狠手辣的性格描绘得活灵活现。赵丽芳起慈禧角色时，注重用身段、形体、眼神等动作来刻画人物的内心活动，有“书坛活慈禧”之称。全书共三十三回。上海电视台及上海、苏州、江苏、浙江的电台都曾录像、录音播放。

馋嘴大娘　海州宫调牌子曲曲目，小段。清末灌云县板浦牌子曲玩友郑筱梅传谱，新浦牌子曲艺人朱克义擅唱。曲目写馋嘴大娘追求、向往美好生活，希望找到情投意合的丈夫，相亲相爱过上丰衣足食的好日子。可爹妈给她找了个不学无术，性情粗暴的丈夫，给她带来的只是饥饿和寒冷以及丈夫的无情谩骂和拷打。共二十五段，唱词一百五十余句。

《馋嘴大娘》为海州宫调牌子曲中的“单支”，〔凤阳歌〕往复演唱。在反复过程中，“转句”(第三句)往往多插入节奏短促、排比性强的垛句，使得整个曲调在结构上和节奏上均富于变化。在唱词中多运用“啊”、“哦”等衬字，贴近人们的语言习惯，乡土气息浓郁。唱词内容还具体反映了海州一带人民群众一年四季各个节令的时尚小吃与膳食习俗。

童林后传　徐州评词书目，长篇。又名《雍正剑侠图后传》、《女侠姻缘传》。1952年10月，邳县评词演员何立元在上海挂“百日牌”开讲《雍正剑侠图》，讲说到第八十九天全书告终。场主让其从头再讲一遍，何不愿吃“回锅饭”，便虚构续编了一个故事：童林西下查办回京，皇赐金匾被盗，童戴罪寻匾，历经坎坷，终杀盗贼而获匾回京。在沪续编演出共十一回。返邳后接续到二十五回。1978年4月，口授给青年演员周绍俊。周在原来情节基础上，把“寻匾”作为副线，新增韩素娘、逍遥女、女督军三个女侠争童林为夫的恩怨情仇为主线，最后逍遥女为救童林误饮毒酒身亡，女督军为成全素娘，自刎而死，童林和素娘找到金匾回京。全书可连演月余。

《童林后传》借清代武侠之间的纠葛，把社会生活巧妙溶入，表现了苏北、鲁南一带的乡风民俗，体现徐州评词“小架式”流派言情说理的独特风格。它以武事为框架，以爱情为主线，大书小说，武书文讲，多设悬念，层层剖解，简述打斗，详叙其因，表重传情，说重明理。书中各种“赞词”丰富，多达四百余篇。演员还把天文、地理、历史、医学、典故、笑话、生活常识等溶进书中，显示了“小架式”流派善讲“小博杂”的绝活。后邳县艾夫胜、张久成、白夫香、岑全松、沈寅太、吴本生、刘兆云，新沂县侯大楼和鲁南徐志开、高方贞、宋庆春、宋庆申、安月成、王帮成等四十多名演员学会此书，形成《童林后传》说演群。1985年邳县人民广播电台在“广播书场”连播周绍俊、艾夫胜的录音，每晚半小时，近半年时间播完全书。

道情十首　苏中道情曲目，清雍正七年(1729)郑燮(板桥)作。以渔翁、樵夫、头陀、道人、书生、乞儿及历史人物为题材，共一百句。

郑板桥《道情十首》作成后，几经修改，至乾隆八年(1743)，才由司徒文膏刻印。因其文词通俗易懂，形象鲜明。所用曲牌〔耍孩儿〕是当时的民间小调，一经唱开，起到“唤醒多少痴聋，打破几场春梦”作用，不仅迅即为艺人广为传唱，还为曲艺、戏曲、歌曲所采用，一直为江淮各地道情艺人世代传唱，至今不绝。1957年10月，兴化县曲艺组陈干，以此曲目参加江苏省第一届曲艺观摩(扬州会演区)演出大会。获得好评，1982年，扬州市群众艺术馆以此曲目参加江苏省群众业余曲艺会演，获演出奖，江苏电视台多次播映。

强项令　苏州弹词书目，中篇。1963年无锡市评弹团朱一鸣据同名京剧及《后汉书·董宣传》等历史资料改编，同年11月朱一鸣、李雪华、沈志吟、徐素琴、郁鸣秋、吴畹兰、唐小君、方明珠首演。叙东汉光武帝时，湖阳公主府中护卫赵彪刀伤二命。洛阳县令董宣阻拦湖阳公主车驾，缉获赵彪，当场正法。湖阳公主盛怒之下，进宫奏请光武帝立斩董宣。董宣据理争辩，光武帝命董向公主叩首赔情。董不肯俯首，强项不屈。光武帝因称董宣为“强项令”。全书分《准状怒捉》、《挡驾惩凶》、《强项不屈》三回。

《强项令》构思上把矛盾置于皇帝和皇姐之间，在人情和法律面前，决定董宣的生死命运，突出董宣不畏权势，秉公执法的品格。最终“汉光武笑释‘强项令’”，不落俗套，耐人寻味。同时，演员运用多种流派唱腔，刻画了不同人物的不同性格。1963年在上海西藏书场首演，场场爆满连演一月；1984年在无锡、上海、杭州等地巡回演出，听众也很踊跃。无锡及上海的广播电台同年均录音播放。

雷　雨　苏州弹词书目，长篇。1953年常州市评弹团李娟珍根据曹禺同名话剧改编。王荫椿、李娟珍首演。叙煤矿主周朴园一家的婚恋悲剧。1958年经修改加工，先由李娟珍单档演出，后与庞学卿拼档。全书计二十回，回目为:《鲁贵说鬼》、《繁漪吃药》、《朴园训子》、《客厅幽会》、《鲁妈进府》、《辞退四凤》、《冤家相会》、《怒责朴园》、《父子冲突》、《母子相会》、《激怒繁漪》、《夜探四凤》、《识破私情》、《雷雨之夜》等。

《雷雨》在二十世纪四十年代即有苏州弹词艺人编演，但影响不大。中华人民共和国成立后仍有人演唱，未见名家和流派，李娟珍挖掘原作的艺术特色为弹词所用，充分利用书坛空间，深入描摹各种人物的心态。她起的几个角色，老听众认为繁漪最为成功。对人物的复杂性格即压抑感和反抗精神都体现得比较充分，在听众中有“活繁漪”之称。书中角色的语言运用，除鲁贵用上海浦东方言外，其他七个角色全部用普通语，突破并发展了弹词的传统表现程式，艺术质量有新的提高，成为常州市评弹团的保留书目之一。

雷宝童投亲　徐州渔鼓曲目，长篇。又名《金镯玉环》。民国年间渔鼓艺人魏兴岐、魏其秀据同名鼓词编演。叙工部尚书雷公晓与户部尚书贾荣“指腹为婚”，并互以金镯、玉环为信物。后雷公生男名宝童，贾公一胎两女名桂梅、桂莲。雷母早丧、雷父续娶孟氏。孟

氏为让其子独占雷家产业，诬宝童“欺母”。宝童被绑出处斩时，被家将雷青救走。雷宝童改换名姓，以卖诗为生，巧遇贾荣因喜宝童诗，遂买宝童作茶童。中秋夜，桂梅、桂莲与丫鬟串通一起，把贾荣夫妻灌醉，让茶童作诗试才。贾家姐妹甚爱其才，问其姓名居住，并由金镯玉环作证，知宝童是未婚夫。遂凑足银两让雷宝童去京城应试。由于孟氏早把宝童死讯告知贾荣，贾又把二女许配大国舅和二国舅。桂梅姐妹不允，改装出逃。此时雷宝童被贼抢，寻死上吊被王翁救下，贾家姐妹也遇难投江被人救活。后雷中举封官，与贾家姐妹最终团圆。共三十二回。

《雷宝童投亲》情节跌宕，人物鲜明，以唱为主，一气呵成。内容多诗文，称“才子书”，仅在“花园吟对”一场中，巧妙的诗词就有七十多首。如桂梅姐妹问雷宝童姓名住址时，雷均作诗回答。

此书目围绕“才”、“情”加以发挥，突出描写了雷宝童、贾家姐妹等人的过人才智和雷与贾家姐妹纯洁高尚的爱情，以及为此所受的苦、流的泪。

全书苦戏多、女角戏多、唱段多，充分发挥魏兴岐深沉、哀怨、忧愤的寒腔渔鼓的特长，突出人物感情，运用本嗓一气呵成的流派唱腔，留下了《花园吟对》、《反父抗婚》、《兄妹相见》、《二女受困》等名唱段，风靡徐州数十年。传人有李干臣、魏其秀、郭合伦等，皆各有所长。

虞姬探营　盐阜宫曲曲目，小段。作者不详。滨海县宫曲艺人邢树民演唱。1960年盐城艺术学校司宏钟加工改编，由学校宫曲班徐雪梅化妆演出。叙虞姬在乌江之夜对八千子弟面临失败的无限怅恨。共十五句。唱来动人心魄，十分感人。传说虞姬为苏北沭阳人，常随项羽出征，曾留下“汉兵已略地，四方楚歌声。大王意气尽，贱妾何聊生”的歌词，盐阜地区群众念虞姬的为人，特别喜爱此曲，因而广为流传。

数　灯　南京白局曲目，小段。作者不详。南京市白局剧团纪鑫山擅唱。叙农历正月十五观花灯情景，共分四段，全曲可唱二十分钟。

《数灯》以〔花八板〕作为开场序曲（或称开场音乐），以牌子曲〔八板〕散起开始第一段，把听众带进国泰民安、人寿年丰、万民同乐的气氛之中。紧接着用节奏明快的〔数板〕，叙述正月十五普放花灯，邻里乡亲互约观灯的热闹情景。第三段以〔梳妆台〕大牌子曲唱腔描绘浩浩荡荡的灯市队伍，灯彩琳琅满目，观灯者目不暇接，将“数灯”的演唱推至全曲高潮。最后一段为主要唱段，采用〔滚板〕多变的上下句，将花灯灯名一一数出：既有民间的传说故事，又有历史人物的再现。通过演唱者一板紧似一板演唱，不仅有灯来灯去，更有形形色色观灯人群的生动形象，加之运用了气息控制、喷口等等演唱技巧，使得一班一班的花灯队伍似乎就在观众眼前走过。此曲为白局的“攒底”节目，深受南京市民的欢迎。

数　楼　清淮小曲曲目，小段。清末淮安小曲艺人丁厚安创作并演唱。演唱者从商纣王造摘星楼数起，数遍了中国历史上和传说中的历代名楼和发生过重要事件的各种楼。

如吕纯阳三醉岳阳楼、诸葛亮抚琴西城楼、宋江题诗浔阳楼、朱洪武炮打“功臣楼”等等，共述说一百零八座楼，由一百二十句唱词组成。

《数楼》中每个楼都包含着一个历史或传说故事，几乎每句一个故事。篇幅虽小，但涵盖内容十分丰富。在曲调的安排上，先用曲牌〔京柁子〕起首，继而用〔小开口调〕承接，再用〔慢数板〕延宕，转用〔快数板〕推向全篇的高潮，最后用〔尾声〕收合。在历代艺人的演唱实践中根据需要，删节和补充了一些内容，以迎合新听众的需求。中华人民共和国成立后，淮安清淮小曲艺人赵寿成演唱此曲目时，又增添了若干新内容。如“阴阳交界木岗楼”、“八路军游击端炮楼”、“总路线要楼上楼”等。传人陈宝富唱此曲目在每句押韵字“楼”的吐音时，吐字清晰，方言韵味淳厚，先吐后吞，余音袅袅，令人回味。

褚凤娣　小热昏曲目，中篇。抗日战争胜利后，常州小热昏艺人吴金寿据武进实事“褚凤娣案件”编演。故事叙民国三十五年(1946)，武进鸣凰镇农妇褚凤娣被婆母徐氏谋害致死，褚父为女伸冤，上诉武进法院。法官受贿判被告无罪，引起民众公愤，自发集结捣毁法院。并将法院门前的“国以法治”匾额，改为“国以币治”，抬至街市游行抗议。后徐氏为新四军江南留守处武工队处决，大快人心。吴金寿于案发后不久即多次到鸣凰镇发案现场采访，编成此曲目，初名《七筷命案》，可说唱一个半小时。

《褚凤娣》唱段极少，重说表，悬念迭起、细节清楚。重点回目有《七筷命案》、《崇胜寺蒸骨相验》、《抬匾游行》等。法院被捣后数日，吴金寿即白天在常州文庙广场，夜晚在常州城隍庙前及惠商商场广场每天说唱两场。此曲目重点在于揭露当时官场腐败，故听众每场多至四五百人。其部分情节曾为以后锡剧《褚凤娣》等戏曲创作所借鉴引用。

滴血珠　常州道情曲目，长篇。又名《赵琼瑶四上开封府》。清光绪中叶艺人庄瑞昆据同名宝卷编演。故事叙宋仁宗时，武举赵秉兰谋夺其弟秉桂家产，趁秉桂妻田氏携女琼瑶及子子良归宁，于元宵节在楼上观灯时，将其弟灌醉坠楼而死。田氏得知其夫被害，先后投诉知县赵文炳及巡抚赵荷钦，均因官府受秉兰之贿而被驳回。河南书生古成璧赴省试，途中在田氏庄内避雨，得知冤情，建议到河南开封府上告，并偕田氏母女至家中。古母将赵琼瑶聘为儿媳，赠银送至开封。不意此时开封府包公被夺职，代之者即赵荷钦，因而败诉而归。后闻包公复职，母女二赴开封，但包公又外出放粮。此时田氏得病身亡，琼瑶殓母寄柩，将其弟子良留道观作徒以待。包公放粮归时，琼瑶得子良报信，只身拦舆告状，不意误拦赵荷钦轿，被押回原籍。赵秉兰将琼瑶卖与保康富户张化堂为妾，进门时，琼瑶当堂诉说冤情，张化堂认琼瑶为义女，由张妻陪同三上开封。不料途中遇盗，幸寨主乃琼瑶舅父田豹，田豹护送琼瑶至开封，寓赵虎客店，赵虎仗义，助琼瑶至府衙递状。包公审清案情，琼瑶沉冤昭雪。时古成璧已入翰林院，琼瑶请赵虎往报，并请婚期。成璧因琼瑶被卖，疑已失身，拒不认亲。琼瑶四上开封府向包公申诉，当面滴血验贞。包公奏请朝廷褒奖琼瑶贞孝。皇后认琼瑶为义女，封节孝公主，奏旨与翰林古成璧在宫中成婚。全书不分回，紧要处自成段

落，如在同一书场连续说唱，可持续数月。

《滴血珠》以表述为主，唱词与表白相间，庄瑞昆说此书，由徒弟充下手。后授徒周嘉大，改为单档表演，注重手势与面部表情；唱法从表达感情或听众回味之需，或拖腔，或不拖。中华人民共和国成立后，此书目改唱为说，发展成评话书目。

糊涂知县　相声曲目，作者无考。1958年南京市曲艺团张永熙演出。内容讲一个和尚、一个道士在路边邂逅，由于相互间鄙薄而致斗殴，道士情急之中将和尚的鼻子咬掉。在公堂上，由于知县本为捐班出身，胸无点墨，竟被道士愚弄，相信道士所供"和尚自己把鼻子咬下来，反而诬赖我"的谎言，于是知县将和尚以诬告罪重打四十，投入监狱，道士获得释放。知县太太得知后将知县大骂一顿，并令重新审理。太太怕知县再被道士欺骗，决定躲在知县背后以观真假，于是演出了太太操纵审案的双簧。由于太太的手势不清，知县在公堂上笑话百出，丑态环生。曲目深刻嘲讽了清末官场的腐败和黑暗，为语言较典雅的"文哏"。行家称为"身份活儿"，即演出该节目的演员必须具备一定文化水平，有相当的演技和在观众中的威信。

《糊涂知县》，先由张永熙单口表演，后改由张永熙、关立明对口合说，并曾在"相声会"中"压轴"。此曲目发表于1963年《曲艺》杂志第一期。

潘金莲拾麦　(1)徐州花鼓曲目，小段。据民间传说编唱，作者及始演者不详。据老艺人回忆，最早传唱的是清末外号叫"西霸天"的卢玉堂。叙美貌的潘金莲与清贫的武大郎在阳谷县靠卖烧饼为生。麦收季节到来，武大动员潘金莲一块儿去拾麦。潘要打扮一番，武大怕妻太显眼，惹是非，两人争议一阵，武大让步。来到麦田，一下把割麦的短工惊呆了，以为潘是仙女下凡，争着要她跟自己拾，暗地对潘说："我大把大把给你留。"短工头不好停镰，可也一心想多看几眼，结果脚脖子被割得鲜血直淌。此时西门庆带了保镖来查田，见了潘金莲腿都拉不动，凑上来问长问短，要想动手动脚，武大抡起扁担，打走保镖，打跑西门庆。全曲可唱半小时。

《潘金莲拾麦》塑造了长得美、心地美、知道美的佳人潘金莲和英武勇敢、一表人才的武大郎形象，令人耳目一新。语言生动夸张，着重刻画人物性格，由两人对唱，一唱到底，灵活多变。卢玉堂唱做俱佳，徒弟王世友武功特好，表演武大郎与西门庆等人格斗，翻、跳、滚、打十分精彩，徒孙卜庆春擅女角，出场"十大走"常博得满堂彩。此曲目唱了五六十年，唱红了徐州八县（中华人民共和国成立前徐州辖八县），唱响了济南、郑州、开封等大城市。徐州方圆百里农村，几乎无人不知《潘金莲拾麦》，男女老少闲暇也争唱《潘金莲拾麦》。

(2)徐州琴书曲目，小段。据徐州花鼓同名曲目改编。始唱者不详，民国初年三弦盲艺人孙玉清传承。后经几代艺人加工丰富，有了很大发展。叙潘金莲和武大郎出城下乡拾麦，路遇大雨到庙里躲避，老和尚见了潘金莲，"相思成病而亡"；在野外路上遇四个赌徒，动手要抢潘金莲，武大与他们一阵好打，说出武松的名字把他们吓跑。拾麦回城，大街小巷的人

看潘金莲都愣了神。全曲可唱一小时。

徐州琴书《潘金莲拾麦》，由一人坐唱，以各种人物的语言、举止，刻画他们的心态，反映潘金莲的美，一改她和武大郎在《水浒》中淫荡、无能的形象，为人民群众所喜爱。传人有罗振龙、曹承平、滕维善及他们的徒弟李声祥、刘教亮、杜玉英等。

颠倒古人　苏州弹词开篇。源于清华广生编的《白雪遗音·南词》中的《颠倒语》，共十八句。叙述人们熟知的张飞、玉堂春、唐伯虎、白娘娘、李太白、唐明皇等古人，和与他们性格完全相反的行为。如"曾记得张飞跳粉墙"、"景阳冈打虎唐明皇"等，用荒诞来达到逗人发笑的艺术效果。此开篇最后点出了这种目的："无非赢得大家笑一场，一笑能使身健康。"

弹词演员大都用叙事强的曲调或〔自由调〕弹唱。1983年江苏人民出版社出版的《弹词开篇选》中收有此篇。

薛丁山征西　工鼓锣曲目，长篇。又名《大西唐》。民国年间艺人欧井阳据同名评话本移植，为《薛仁贵征东》的续篇。述薛仁贵之子薛丁山与樊梨花的婚恋故事。能唱二十五场。

《薛丁山征西》以说白为主，唱词押韵，将方言中常用的十二大韵和不常用的十二小韵全部编入，富有地方特色。唱腔曲调的安排，在"停丧计丁山哭五更"一场中，巧妙地借用了地方小调〔哭五更〕的曲调，在整部书中镶嵌得十分得体，颇受听众欢迎。

薛仁贵征东　工鼓锣曲目，长篇。又名《东唐》。民国年间艺人张跃祥据同名评话本移植编演。叙唐贞观年间，山西小将薛仁贵投军征辽故事。全书可演十五场。

张跃祥在演唱时，加入了具有工鼓锣唱腔特色的"十字唱"大口词和"七字唱"小数板。在人物刻画上善于运用细节的描述来再现人物形象。如在"查军"一场中，元帅尉迟敬德要在百万军中查找薛仁贵，因其身为元帅又屡因贪酒误事，故自挂戒酒牌子于胸前。这一细节，既描绘了尉迟敬德求贤若渴的心态，更为刻画薛仁贵的性格作了铺垫。此曲目在工鼓锣中传承较广，苏北大鼓亦有移植演出。

薛　刚　工鼓锣曲目，系列长篇。亦名《薛刚反唐》。全书分五部：第一部《薛刚反唐》，由王开成编演，高万友等继承传唱。叙唐高宗时两辽王薛丁山三子薛刚于元宵节大闹花灯，惊死皇帝，踏死皇太子。皇后武曌下令拿薛家问罪。众臣扶大太子李显登基，为中宗。中宗不愿杀绝薛全家，被武后废为卢陵王，贬发房州，继立睿宗李旦。不久，武后自立皇帝，国号大周，下旨杀光薛家。薛家三百八十余口被埋于两辽王府大殿深坑，上用三层石板、三层生铅埋盖，谓之铁丘坟。薛家仅逃出薛刚、薛强兄弟。后薛刚历经磨难，八锤七枪下皇城，推翻则天女皇，保李显兴唐复国。第二部《薛刚征南》，高万友编演，黄金才、谭士龙传承。叙中宗李显重登皇位，薛家打开铁丘坟，沉冤昭雪。武则天侄儿武三思见薛家重新得势，自己在京师已无法立足，遂潜逃南唐，借机挑起祸端。薛刚奉旨率领兵将讨伐叛贼，几经奋战，

破敌五关，逼南唐交出武三思后率军班师。第三部《薛刚二反唐》，谭士龙编演。叙薛刚征南得胜，官高爵显。时睿宗李旦接位，西宫太师陆登妒薛刚如眼中钉。其子陆贵抢劫民女，被薛刚之子薛云打死。陆登金殿奏本，李旦下旨绑薛家满门抄斩。亚相马周率百官保本不准，反遭屈斩。薛刚一怒之下率全家反出京都。南唐闻知，趁机进兵。李旦无奈，只得传旨招安薛刚，命其挂帅，领兵退敌。第四部《薛陆斗》，亦由谭士龙编演。叙薛刚领兵重新南征，太师陆登仍不死心，又与薛刚之子明争暗斗。忠奸不和，导致长安兵变，太子被逼出京。薛刚之子率兵护驾，平定叛乱。第五部《薛虎征西》，王开成编唱，谭士龙传承。叙薛刚二次南征还朝，太师陆登逃往西凉，挑动西凉造反。西凉派使臣进长安以进宝为名要挟挑衅，声称若中原无人能降服所献异兽，必须割地求和。薛刚之孙薛虎力降异兽，战败西凉来使。谭士龙在传承过程中，并把前四部书和《薛虎征西》衔接，使之从单一的书段变成系列书目，共可演唱六十余场。

《薛刚》除"反唐"有所本外，其余各部情节大部分为艺人杜撰，并掺入许多离奇情节，唱出"人能腾空马驾云"之类词句。书目中刻画的薛刚形象，亦因其粗犷豪爽，疾恶如仇，为抱打不平而奋不顾身，使听众敬佩。此书目流传较广，但仅在艺人中口耳传授，无文字本。

麒麟豹　苏中道情曲目，长篇。又名《后珍珠塔》。1980年，苏中道情演员禹吉编唱。叙方卿之子方俊、方桐、女儿方飞龙替父雪冤，为朝廷除奸削佞，清除严嵩党羽，重整朝纲故事。分三大部分：第一部分，方卿遇害后，妻陈翠娥回故里太平庄坟堂，与二子一女苦度岁月。长子方俊进入黉门不久，奉母命至襄阳岳父裘天相家投亲。裘有意毁亲，中秋之夜杀丫鬟，诬方俊酒后奸杀。方俊被问成死罪。第二部分，陈翠娥盼子不归，思儿成疾，遣次子方桐去襄阳寻找。方桐于途中收神兽麒麟豹，至襄阳大闹裘府，去狱中会兄。离襄阳路过杏花岭，为图襄阳救兄，征服强人，据山为王。第三部分，方桐之妹方飞龙女扮男装去襄阳寻访二兄。于黄河渡口学士吴大人官船上巧遇方俊未婚妻裘彩珍。裘正奉母命带丫鬟乔装书生至河南方家完婚。得知方俊尚在狱中，即随吴大人至京应试，得中状元。方飞龙得吴大人支持，为兄鸣冤，昭雪后，方、裘完婚。奸臣严嵩里通外国，勾结红毛国进犯中原，皇上招安方桐进京挂帅出征，终于剿寇除奸。全书可说十三场。

《麒麟豹》故事紧接《珍珠塔》，原作内容比较分散、简单。禹吉从道情表演特点入手，从同名评话、戏曲等片断中摘取细节，不断丰富，并着力刻画方家两子、一女的不同性格，一时被广为传唱。

传统曲(书)目表

曲(书)目名称	曲　种	篇幅	传承者	流布地区
一·二八	小热昏	小段	包云飞	常州、无锡、苏州
一枝梅	苏州评话	长篇	周宗麟	苏南、上海、浙江
一捧雪	苏州弹词	长篇	陈莲卿	苏南各地、上海
二度梅	苏州弹词	长篇	魏钰卿	江浙沪吴方言区
	扬州弹词	长篇	张捷三	扬州、镇江
	苏中道情	长篇	沈耀庭	盐城、东台、泰州
	启海弹词	长篇	汪静芳	启东、海门
二十四孝	唱　春	小段	张生泉	常州、无锡、句容
七义梅	工鼓锣	长篇	徐永庆	淮阴、连云港
七巧案	徐州琴书	中篇	孙成才 郭建德	徐州、鲁南、皖东北
七弦琴	扬州清曲	小段	王万青	扬州、镇江
七国志	苏州评话	长篇	张鸣皋	苏州、嘉兴、湖州
	徐州大鼓	长篇	李庆云	徐州及所属各县
七美缘	苏州弹词	长篇	叶涌泉	苏、锡、常、上海各地
	启海弹词	长篇	王晓东	启东、海门、南通
七美图	工鼓锣	长篇	徐永庆	淮阴、连云港
七侠五义	扬州评话	长篇	林芝庭	扬州、镇江、泰州
	徐州评词	长篇	孙朝书	徐州、连云港
	启海评话	长篇	夏金泉	启东、海门、南通
	南京评话	长篇	何锦堂	南京及郊县
七剑十三侠	苏州评话	长篇	余莲伯	苏南、上海、浙江
	扬州评话	长篇	谭凤臣	扬州、泰州、镇江
	启海评话	长篇	张　彪	启东、海门、浙江
八美图	苏北大鼓	长篇	王修起	淮阴及所属各县

（续表一）

曲(书)目名称	曲　　种	篇幅	传承者	流布地区
八段锦	扬州清曲	小段	王万青	扬州、镇江、上海
八窍珠	启海弹词	长篇	孙锦涛	启东、海门、杭州
八大剑侠	苏州评话	长篇	殷剑虹	江、浙、沪各地
八马英烈	徐州评词	长篇	姬怀夫	徐州、鲁南
八仙上寿	南京白局	小段	左邦运	南京、六合
八贤王私访	苏北琴书	长篇	唐玉侠	淮阴、皖东北
九·一八	小热昏	小段	吴金寿	常州、无锡、苏州
九曲桥	苏州弹词	长篇	陈雪舫	苏州及所属县市
九曲珠	徐州评词	长篇	艾夫胜	徐州、鲁南
九丝绦	苏州弹词	长篇	朱幼轩	江浙沪地区
	启海弹词	长篇	杨柳青	启东、海门、杭州
九美图	无锡评曲	长篇	杨银荣	无锡地区
九莲灯	扬州评话	长篇	许鸿章	扬州、泰州
	苏北大鼓	长篇	宋献珠	淮阴、连云港
	徐州大鼓	长篇	刘新宇	徐州、睢宁、新沂
九江奇案	启海弹词	长篇	朱红卫	启东、海门、上海
九死还阳传	徐州琴书	中篇	毛洪云	徐州及所属各县
十三妹	苏州弹词	长篇	崔莲君	江浙沪地区
十五贯	苏州弹词	长篇	王绶卿	江浙沪各地
	宣　　卷	长篇		无锡、苏州、常州
	徐州琴书	长篇	许怀南	徐州、铜山
十字坡	山东快书	短篇	潘教祥	徐州、南京、鲁南
十杯酒	唱　　春	小段	陈　瑜	无锡、常州
十段锦	盐阜宫曲	小段	邢树民	盐城、阜宁
十美图	无锡评曲	长篇	杨银荣 谈凤生	无锡地区
	启海弹词	长篇	宋真芳	启东、海门、上海

（续表二）

曲(书)目名称	曲　　种	篇幅	传承者	流布地区
十个姑娘	唱　　春	小段	顾杏生	无锡、江阴
十房媳妇	唱　　春	小段	梅岳定	常州、宜兴
十盏花灯	唱　　春	小段	潘　军	常州、无锡
十粒金丹	徐州评词	长篇	阎桂彬	徐州及所属各县
十二金钱镖	苏州评话	长篇	周云麟	江浙沪吴语地区
	启海评话	长篇	沙克毅	启东、海门等地
十把穿金扇	苏中道情	长篇	潘少章	盐城、东台、泰州
	宣　　卷	长篇		无锡、苏州
	启海弹词	长篇	黄明道	启东、海门、湖州
	徐州渔鼓	长篇	朱元才	徐州地区
	工鼓锣	长篇	曹振铎	连云港、淮阴
	徐州琴书	长篇	陈媛爱	徐州地区
	苏北琴书	长篇	唐玉侠	连云港、淮阴
十二寡妇征西	苏北大鼓	长篇	刘汉飞	淮阴、睢宁
刁刘氏监会	苏州文书	短篇	王宝庆	苏州、上海
儿女英雄传	扬州评话	长篇	程月秋	扬州、泰州
三　　笑	启海弹词	长篇	钱洪亮	启东、海门、上海
三义图	扬州评话	长篇	许殿臣	扬州、镇江
三门街	苏州评话	长篇	王一民	苏州地区
	扬州评话	长篇	夏金台	扬州地区
	启海弹词	长篇	周翔飞	启东、海门、南通
	苏北大鼓	长篇	张家诚	淮阴、皖东北
三月三	扬州清曲	小段	李仁珍	扬州地区
三开棺	徐州琴书	中篇	毛洪云	徐州地区
三击掌	丁丁腔	中篇	张德旺	徐州地区

（续表三）

曲(书)目名称	曲　　种	篇幅	传承者	流布地区
三侠剑	苏州评话	长篇	周宝麟	江浙沪吴语地区
	苏北大鼓	长篇	傅　金	淮阴、徐州
	徐州评词	长篇	马文涛	徐州、连云港
	工鼓锣	长篇	郑洪桂	连云港、淮阴
三省庄	苏北大鼓	长篇	刘汉飞	宿迁、睢宁
	徐州琴书	长篇	张度尧	徐州、丰县、沛县
	徐州渔鼓	长篇	李桂芝	徐州地区
三国演义	徐州评词	长篇	贾友德	徐州、连云港、淮阴
	徐州大鼓	长篇	董恩贺	徐州、鲁南一带
	南京评话	长篇	张鸿儒	南京地区
	工鼓锣	长篇	严必涛	淮阴、连云港等地
	启海评话	长篇	沈贤良	启东、海门一带
三看御妹	苏州弹词	长篇	陈瑞麟	苏南吴语地区
三十六码头	海州牌子曲	小段	韦家荣	连云港地区
三打玻璃庙	徐州大鼓	长篇	沈继忠	徐州、鲁南一带
三戏白牡丹	启海弹词	长篇	刘志祥	启东、海门等地
三请诸葛亮	徐州花鼓	短篇	陈宝珠	徐州及所属各县
小八义	苏北琴书	长篇	曹月英	淮阴、连云港
小五义	苏州评话	长篇	徐剑衡	苏南吴语地区
	小热昏	长篇	徐少卿	苏、锡、常一带
	启海弹词	长篇	金有声	启东、海门地区
	徐州评词	长篇	徐安国	徐州、鲁南等地
	扬州评话	长篇	孔宪庭	扬州、泰州等地
	工鼓锣	长篇	杨洪标	淮阴、连云港一带
小月唐	徐州渔鼓	长篇	孙文艳	徐州地区
	钹子书	长篇	张锦昌	启海地区

（续表四）

曲(书)目名称	曲　　种	篇幅	传承者	流布地区
小包公	徐州评词	长篇	汤可春	徐州、连云港
小红袍	徐州琴书	长篇	王继云	徐州及所属各县
	徐州评词	长篇	岑金松	徐州、连云港
小金钱	苏州弹词	长篇	陈莲卿	苏南各地
小姑贤	丁丁腔	短篇	孟现英	徐州地区
	徐州琴书	短篇	鹿奉仙	徐州及所属各县
	徐州花鼓	中篇	魏炤先	徐州地区
小尼姑下山	扬州清曲	短篇	钟培贤	扬州、镇江
	盐城大唱	小段	陶玉玲	盐城阜宁一带
小金山打擂	工鼓锣	长篇	郑洪桂	淮阴、连云港
小寡妇上坟	扬州清曲	短篇	黎子云	扬州、镇江
飞龙传	苏州评话	长篇	周亦亮	苏南吴语地区
	扬州评话	长篇	许鸿章	扬州、镇江等地
	苏北大鼓	长篇	刘汉飞	淮阴地区
	工鼓锣	长篇	王绪海	淮阴、连云港
	南京评话	长篇	何锦朝	南京地区
山阳县	宣　　卷	长篇		苏南农村
山东马永贞	苏州评话	长篇	顾鸿祥	苏州、上海等地
大出嫁	苏北琴书	长篇	王修珠	淮阴、连云港
	徐州渔鼓	长篇	韩广仁	徐州地区
大同府	苏北琴书	长篇	汪培青	淮阴、连云港
大红袍	扬州弹词	长篇	周少庭	扬州、泰州
	苏北大鼓	长篇	梁帮周	淮阴地区
	启海弹词	长篇	倪省坤	启东、海门一带
大清传	工鼓锣	长篇	李兆田	淮阴、连云港
大圣宝卷	宣　　卷	长篇		苏南农村
大宋八义	扬州评话	长篇	周少庭	扬州、泰州、镇江

（续表五）

曲（书）目名称	曲　　种	篇幅	传承者	流布地区
大破洪州	苏北大鼓	长篇	王运才	淮阴、连云港
下关东	无锡评曲	长篇	吴汉臣	无锡地区
	启海弹词	长篇	陆宁辉	启东、海门各地
下南唐	丁丁腔	中篇	滕俊贵	徐州地区
千里驹	徐州琴书	长篇	秦德林	徐州地区
千里送京娘	扬州清曲	短篇	魏绍章	扬州、镇江、上海
马浪荡卖衣裳	苏州独角戏	小段	王无能	苏州地区
义气图	工鼓锣	长篇	张同举	淮阴、连云港
义妖记	苏州滩簧	中篇	潘玉卿	苏州、上海
义侠记	苏州滩簧	中篇	张素兰	苏州、上海
万花楼	扬州清曲	长篇	徐少卿	扬州、镇江
	苏北大鼓	长篇	宋世喜	淮阴地区
	徐州渔鼓	长篇	朱元才	徐州地区
	徐州大鼓	长篇	李保全	徐州及所属各县
	徐州琴书	长篇	胡玉莲	徐州地区
	启海评话	长篇	陆锦昌	启东、海门
五义图	苏州评话	长篇	单耀祥	苏南吴语地区
五子传	徐州琴书	长篇	王明义	徐州地区
五姑娘	宣　　卷	长篇		苏南农村
五虎图	宣　　卷	长篇		苏南、靖江
五雷阵	徐州琴书	中篇	孟昭军	徐州地区
五马投唐	徐州琴书	中篇	王百群	徐州地区
	徐州大鼓	长篇	李西云	徐州地区

（续表六）

曲(书)目名称	曲种	篇幅	传承者	流布地区
五女兴唐	徐州琴书	长篇	武凤生 贾传文	徐州及鲁、苏、豫、皖交界地区
	南京评话	长篇	何锦朝	南京地区
	宣卷	长篇		苏南农村
	启海弹词	长篇	顾玉兰	启东、海门一带
五代残唐	苏州评话	长篇	张震伯	苏南吴语地区
	扬州评话	长篇	蒋荣华	海安、泰州
	徐州大鼓	长篇	李恒春	徐州地区
	南京评话	长篇	何锦朝	南京地区
五更声敲	盐阜宫曲	小段	沈宝善	盐城、阜宁
五虎平西	扬州评话	长篇	徐志良	扬州、镇江
	徐州大鼓	长篇	王继平	徐州地区
	启海评话	长篇	王洪涤	启东、海门
五凤朝阳刀	徐州评词	长篇	汤可春	徐州地区
五剑十三保	工鼓锣	长篇	刘立仁	连云港地区
文素臣	苏州评话	长篇	唐再良	苏南吴语地区
文武香球	无锡评曲	长篇	冯天音	无锡地区
	启海弹词	长篇	姜凤英	启东、海门一带
火龙春秋	苏北大鼓	长篇	陈克俊	淮阴地区
火烧红莲寺	苏州评话	长篇	金士英	苏南吴语地区
	扬州评话	长篇	张正卿	扬州地区
火烧百合花	苏州弹词	长篇	王筱春	苏南吴语地区
火烧米栈房	小热昏	小段	吴金荣	苏、锡、常一带
王宝钏	苏州弹词	长篇	刘韵天	江、浙、沪吴语地区
王华买父	宣卷	长篇		苏南农村
王二英思夫	丁丁腔	中篇	宋宜兰	徐州地区
王二姐求神	徐州琴书	短篇	王朝政	徐州地区

（续表七）

曲(书)目名称	曲　种	篇幅	传承者	流布地区
王三姐住窑	丁丁腔	中篇	宋宜兰	徐州地区
王老虎抢亲	唱　春	中篇	王寿生	宜兴、无锡
王定保借当	徐州琴书	中篇	沈宪荣	徐州地区
王天保下苏州	苏北琴书	长篇	张金侠	淮阴地区
天门阵	苏北大鼓	长篇	张宣之	淮阴、连云港
	工鼓锣	长篇	王绪海	连云港、淮阴
天宝图	扬州弹词	长篇	周少庭	扬州、泰州
	徐州大鼓	长篇	卢继文	徐州地区
天台有路	盐阜宫曲	小段	程晋康	盐城、阜宁
天下第一棍	工鼓锣	长篇	王佃高	连云港地区
天字第一号	苏州弹词	长篇	王宏荪	苏南吴语地区
六月雪	苏州弹词	长篇	杨麟秋	苏南吴语地区
六珠楼	苏北大鼓	长篇	宋献珠	淮阴地区
	徐州琴书	长篇	薛洪生	徐州地区
双白袍	徐州琴书	中篇	刘教亮	徐州地区
双连璧	苏州弹词	长篇	陈瑞麟	苏南吴语地区
双妖传	徐州琴书	中篇	孟召君	徐州地区
双杰传	苏州弹词	长篇	陈瑞麟	苏南吴语地区
双钗记	徐州琴书	长篇	郭建德	徐州地区
双金锭	启海弹词	长篇	玉炳贤	启东、海门
双金花	苏州文书	长篇	冯筱庆	苏州地区
	启海弹词	小段	姚玉琴	启东、海门
	宣　卷	长篇		苏南农村
双珠球	启海弹词	长篇	杨玉丽	启东、海门一带
双珠凤	启海弹词	小段	张仲飞	启东、海门一带
	宣　卷	长篇		苏南农村
双锁柜	苏北琴书	中篇	唐学明	淮阴地区

(续表八)

曲(书)目名称	曲　　种	篇幅	传承者	流布地区
双锁山	徐州琴书	中篇	仲兆林	徐州地区
双镖记	徐州琴书	长篇	刘继云	徐州地区
双鞭记	徐州琴书	长篇	刘继云	徐州地区
反倭袍	苏州弹词	长篇	陈瑞麟	苏南吴语地区
云台中汉	苏北大鼓	长篇	宋献珠	淮阴地区
无盐春秋	苏北大鼓	长篇	苏彦龄	徐州地区
	徐州大鼓	长篇	胡保民 朱元才	徐州地区
忆　　旧	扬州清曲	小段	李佑成	扬州、镇江
劝戒嫖赌	苏州文书	小段	王宝庆	苏州地区
斗宝春秋	苏北大鼓	长篇	陈克岭	淮阴地区
月　　唐	苏北大鼓	长篇	朱四和	淮阴地区
	苏北琴书	长篇	刘连勋	淮阴、连云港
	启海弹词	长篇	金志山	启东、海门
	南京评话	长篇	何锦朝	南京地区
	淮安锣鼓书	长篇	张益清	淮阴地区
水浒记	苏州滩簧	中篇	王爱玉	苏州、上海
水浒传	徐州评词	长篇	程奎忱	徐州、鲁南
	南京评话	长篇	陈秀山	南京地区
风筝记	唱　　春	长篇	魏建春	无锡、常州
风云剑侠	徐州评词	长篇	张自辉	徐州、连云港
风雨凄凄	盐阜宫曲	小段	沈宝善	盐城、阜宁
长工苦	唱　　春	小段	陈毛宝	高淳、溧水
太平军	唱　　春	长篇	潘　　军	高淳、溧水
书馆会	丁丁腔	中篇	张德富	徐州地区
木兰从军	徐州大鼓	长篇	孙玉齐	徐州地区

（续表九）

曲(书)目名称	曲　　种	篇幅	传承者	流布地区
今古奇观	徐州评词	长篇	岑洪早	徐州、连云港
方卿见姑娘	唱　　春	小段	赵仁宝	无锡、常州
白玉楼	徐州琴书	长篇	薛洪林 彭金芝	徐州及所属各县
白罗衫	启海弹词	长篇	陈丽娟	启东、海门
	宣　　卷	长篇		苏南农村
白兔记	苏州滩簧	中篇	朱菊峰	苏州、上海
白蛇传	苏中道情	长篇	张伯平	东台、泰州
	启海弹词	长篇	陈丽娟	启东、海门
	唱　　春	长篇	陈海鸣	无锡、常州
白绫记	苏北琴书	中篇	张明爱	淮阴地区
白鹤图	苏州弹词	长篇	张子祥	苏州地区
	启海弹词	长篇	徐学智	启东、海门
	宣　　卷	长篇		苏南农村
白马驮尸	宣　　卷	长篇		苏南各地农村
白龙宝卷	宣　　卷	长篇		苏南各地农村
白猿盗桃	徐州琴书	短篇	王桂兰	徐州地区
玉连环	苏州弹词	长篇	王灿峰	江苏吴语地区
	启海弹词	长篇	张占初	启东、海门
	宣　　卷	长篇		苏南农村
玉环记	徐州琴书	长篇	孙荣平	徐州地区
玉钗记	徐州琴书	中篇	李桂芝	徐州地区
玉鸳鸯	无锡评曲	长篇	谈阿香	无锡地区
玉堂春	苏州弹词	长篇	朱耀祥	江苏吴语地区
	启海弹词	长篇	王炳贤	启东、海门

（续表十）

曲(书)目名称	曲　　种	篇幅	传承者	流布地区
玉蜻蜓	苏州文书	长篇	冯筱庆	苏州地区
	启海弹词	长篇	徐学智	启东、海门
	宣　　卷	长篇		苏南农村
石达开	启海弹词	长篇	倪省三	启东、海门
打金枝	徐州琴书	中篇	翟西州	徐州、铜山、睢宁
打黄狼	徐州琴书	中篇	徐玉超	徐州、丰县、沛县
打登州	苏北大鼓	长篇	陈士元	淮阴、睢宁、宿迁
	徐州琴书	中篇	孟昭军	徐州及所属各县
打蛮船	徐州评词	中篇	张明爱	徐州、连云港
	徐州琴书	中篇	杜吉清 仲兆林	徐州地区
	徐州花鼓	中篇	王世友	徐州地区
包公案	徐州评词	长篇	何富同	徐州、鲁南
包公打东洋	小热昏	小段	范美英	常州城乡
东　　汉	苏北大鼓	长篇	刘汉飞	淮阴地区
	小热昏	长篇	戴德胜	常州、无锡
	徐州大鼓	长篇	冯云坤	徐州地区
东平府	徐州大鼓	长篇	刘树标	徐州地区
东西晋	苏北大鼓	长篇	钦祥光	淮阴地区
东岳庙	山东快书	短篇	朱清喜	徐州、南京
东唐传	徐州大鼓	长篇	曹光举	徐州、邳县、铜山
东周列国	徐州大鼓	长篇	朱元才 郑良怀	徐州地区
龙凤缘	苏北琴书	中篇	张银侠	淮阴地区
龙凤锁	宣　　卷	中篇		苏南、靖江农村

（续表十一）

曲(书)目名称	曲　　种	篇幅	传承者	流布地区
龙女牧羊	宣　　卷	中篇		苏南、靖江各地
龙凤双侠	徐州评词	长篇	申玉珍	徐州、鲁南地区
龙庆海走国	徐州琴书	长篇	王福银	徐州地区
四平山	丁丁腔	中篇	林清溪	徐州、丰县、沛县
四平传	徐州琴书	长篇	姚洪奎	徐州地区
四进士	启海弹词	长篇	胡惠兰	启东、海门
四香缘	苏州弹词	长篇	汪清泉	苏南吴语地区
古人面	唱　　春	小段	赵仁宝	无锡、常州
母女会	南京白局	小段	马敬华	南京地区
对花枪	徐州琴书	中篇	刘继云	徐州地区
占花魁	南京白局	小段	马敬华	南京地区
平妖传	扬州评话	长篇	夏金台	扬州地区
丝罗带	宣　　卷	长篇		苏南、靖江等地
归德府	苏北琴书	长篇	张银侠	淮阴地区
北风一夜	盐阜宫曲	小段	沈宝善	盐阜地区
民国演义	扬州评话	长篇	王少堂	扬州地区
宁绍轮船	苏州滩簧	小段	范少山	苏州、无锡
乐毅伐齐	苏北大鼓	长篇	崔兴武	淮阴地区
左连成告状	徐州琴书	中篇	王继成	徐州地区
外国硃砂痣	苏州独角戏	小段	方笑笑	苏州、上海
击鼓战金山	苏州弹词	小段	薛惠君	苏南吴语地区
正德游江南	扬州评话	长篇	吴良荪	扬州地区
西　　汉	苏州评话	长篇	徐炳祥	江、浙、沪吴语地区
	苏北大鼓	长篇	王同兴	淮阴地区

（续表十二）

曲(书)目名称	曲　　种	篇幅	传承者	流布地区
西太后	苏州弹词	长篇	崔莲君	苏南吴语地区
	启海弹词	长篇	陈忠英	启东、海门
	扬州评话	长篇	张鹤麟	扬州地区
西岐州	丁丁腔	中篇	邹义之	徐州地区
西唐传	徐州大鼓	长篇	冯玉坤	徐州及所属各县
西厢记	苏州滩簧	中篇	杜子香	苏州、上海
西游记	苏州评话	长篇	叶声翔	江、浙、沪吴语地区
	徐州评词	长篇	贾友德	徐州地区
	启海评话	长篇	黄雨田	启东、海门一带
西关保投亲	徐州琴书	中篇	宋宜华	徐州地区
华丽缘	苏州弹词	长篇	李伯泉	苏州、湖州、嘉兴
	苏州文书	长篇	王宝庆	苏州、上海
华容道	苏北琴书	长篇	汪培青	淮阴地区
安南传	徐州琴书	中篇	王昌银	徐州地区
安安送米	徐州花鼓	中篇	陈宝珠	徐州地区
安邦定国志	苏州弹词	长篇	赵稼秋	苏州、杭州一带
红娘子	启海弹词	长篇	张占初	启东、海门
红桥记	丁丁腔	中篇	林清溪	徐州、丰县、沛县
红楼梦	苏州弹词	长篇	蒋丽君	苏州、上海、杭州
红鬃烈马	启海弹词	长篇	周振宇	启东、海门、嘉兴
百鸟图	宣　　卷	长篇		苏南农村
百寿图	盐城大唱	小段	赵居龙	盐城地区
百侠图	扬州评话	长篇	任少南	扬州地区
百家姓	唱　　春	长篇	周梅珍	宜兴、高淳

（续表十三）

曲(书)目名称	曲　　种	篇幅	传承者	流布地区
百虫吊孝	徐州琴书	短篇	李全顺	徐州地区
许奶奶烧香	童子书	中篇		南通地区
孙悟空	海州牌子曲	小段	赵广江	连云港地区
孙庞斗智	苏北大鼓	长篇	崔兴武	淮阴地区
孙二娘打店	童子书	中篇		连云港、盐城
孙尚香祭江	徐州琴书	中篇	张相成	徐州地区
江宁府	徐州评词	长篇	严修志	徐州地区
	徐州琴书	长篇	胡玉莲 秦德林	徐州地区
江南八侠	启海评话	长篇	赵昌元	启东、海门
江湖奇侠传	启海评话	长篇	沙克毅	启东、海门
回龙传	苏北琴书	长篇	张松业	淮阴地区
	徐州琴书	长篇	王继成	徐州地区
回杯记	徐州琴书	长篇	王桂兰	徐州地区
回唐传	徐州琴书	长篇	姚洪奎	徐州地区
	徐州大鼓	长篇	董恩贺	徐州、连云港
刘秀走南阳	徐州花鼓	长篇	董润侠	徐州、丰县、沛县
刘金定杀四门	徐州琴书	中篇	刘继云	徐州地区
朱买臣	童子书	中篇		连云港、海州
朱买臣休妻	徐州琴书	中篇	秦德林	徐州地区
伍子胥	启海弹词	长篇	林嘉伟	启东、海门
再生缘	徐州琴书	长篇	秦德林	徐州地区
延安府	徐州琴书	中篇	朱德银	徐州地区
阴阳配	徐州渔鼓	长篇	韩广仁	徐州、邳县
合同记	无锡评曲	长篇	凌俊峰	无锡地区
汗衫记	徐州琴书	中篇	仲兆林	徐州、铜山、新沂

（续表十四）

曲(书)目名称	曲　　种	篇幅	传承者	流布地区
列国志	苏州评话	长篇	朱瘦竹	苏南吴语地区
	徐州大鼓	长篇	冯玉坤	徐州、睢宁、铜山
地宝图	扬州弹词	长篇	董干元	泰州、扬州
	苏北大鼓	长篇	陈克俊	淮阴、宿迁、涟水
	启海弹词	长篇	陆锦元	启东、海门
	淮安锣鼓书	长篇	周福生	淮安、海安
	工鼓锣	长篇	孙洪道	连云港、淮阴
	徐州大鼓	长篇	曹文之 卢继文	徐州及鲁、豫、皖毗邻地区
	无锡评曲	长篇	高凤翔	无锡地区
寻亲记	苏州滩簧	中篇	张筱棣	苏州、上海
血滴子	扬州评话	长篇	徐志良	扬州、泰州
杀狗劝夫	宣　　卷	中篇		苏南、靖江
观音得道	宣　　卷	长篇		苏南、靖江
血湖宝卷	宣　　卷	长篇		苏州、无锡一带
亚森罗宾	苏州评话	长篇	潘伯英	苏州地区
扬州朱买臣	苏州独角戏	小段	王无能	苏州地区
吕蒙正赶斋	苏北琴书	中篇	张明爱	宿迁、沭阳、涟水
	徐州琴书	中篇	薛洪生	丰县、沛县、铜山
	徐州花鼓	中篇	卜宪河	丰县、沛县、邳县
杨文广	钹子书	长篇	施友仁	启东、海门
杨金锁	童子书	中篇		南通地区
杨贵妃	苏州文书	小段	王宝庆	苏州地区

（续表十五）

曲(书)目名称	曲　　种	篇幅	传承者	流布地区
杨家将	扬州评话	长篇	孔庆国	扬州、泰州
	徐州大鼓	长篇	卢继文	徐州地区
	钹子书	长篇	袁锦明	启东、海门
	淮安锣鼓书	长篇	董志香	淮阴、淮安
	唱　　春	长篇	夏云森	常州、无锡
杨金花夺印	苏北琴书	长篇	王修珠	淮阴、涟水、泗阳
	徐州大鼓	长篇	姚开新	徐州地区
杨宗保征北	徐州大鼓	长篇	崔文章	徐州地区
杨乃武与小白菜	唱　　春	长篇	王寿生	无锡、常州
张郎休妻	徐州花鼓	中篇	董润侠	丰县、沛县、铜山
张四姐思凡	宣　　卷	长篇		苏南农村
张廷秀赶考	苏北琴书	长篇	王修珠	徐州地区
张汶祥刺马	启海评话	长篇	王洪涤	启东、海门
张祥打嫁妆	童子书	中篇		连云港、盐城
陈州放粮	徐州琴书	中篇	郭恒胜	徐州地区
陈三两爬堂	苏北琴书	长篇	唐学明	淮阴地区
	徐州琴书	长篇	张度尧	徐州地区
	徐州花鼓	长篇	卜庆春	徐州地区
	徐州渔鼓	长篇	韩广仁	徐州、铜山、新沂
李旦走国	徐州评词	长篇	岑金松	徐州、鲁南地区
李双喜借年	苏北琴书	长篇	张明爱	宿迁、睢宁
	徐州琴书	长篇	沈宪荣	徐州地区
李翠莲自尽	童子书	中篇		南通地区
宋　　江	启海评话	长篇	徐荫德	启东、海门
宋江坐楼	徐州琴书	短篇	秦德林	徐州地区
沉　　香	宣　　卷	长篇		苏南、靖江
杜十娘	苏州弹词	小段	蒋月泉	江、浙、沪吴语地区

（续表十六）

曲(书)目名称	曲　　种	篇幅	传承者	流布地区
何文秀	苏州文书	长篇	冯筱庆	苏州地区
	启海弹词	长篇	陈玉芳	启东、海门
	唱　　春	长篇	周阿才	无锡、常州、高淳
牡丹亭	苏州滩簧	中篇	张筱棣	苏州、上海
鸡宝山	徐州大鼓	中篇	潘运动	徐州及所属各县
戒烟赋	苏州滩簧	小段	毛潮泉	苏州、上海、湖州
花魁记	苏州滩簧	中篇	叶菊笙	苏州、上海、嘉定
还魂记	宣　　卷	长篇		苏南农村
走马春秋	苏北大鼓	长篇	陈茂田	淮阴地区
	徐州大鼓	长篇	李保全	徐州地区
伯牙抚琴	徐州琴书	短篇	钦祥光	徐州地区
改良宝卷	苏州独脚戏	小段	姚嘻笑	苏州、上海
伸张女权	苏州滩簧	小段	朱筱峰	苏州、湖州、上海
赤壁鏖战	扬州清曲	短篇	马福如	扬州、镇江、上海
苏州空城计	苏州独脚戏	小段	王无能	苏州、上海
青蛇传	苏州弹词	长篇	张云亭	苏南吴语地区
	苏中道情	长篇	洪小平	东台、泰州、淮安
青山隐隐	盐阜宫曲	小段	沈宝善	盐城、阜宁地区
罗衫记	徐州琴书	中篇	李桂芝	徐州地区
罗帕记	徐州琴书	中篇	沈宪荣	徐州地区
罗相传	徐州琴书	长篇	贾传文	徐州地区
罗成打擂	徐州琴书	中篇	孙荣斌	徐州地区
罗成算卦	徐州琴书	短篇	姚徐氏	徐州地区

（续表十七）

曲(书)目名称	曲种	篇幅	传承者	流布地区
罗通扫北	苏州评话	长篇	吴均安	苏、锡、常各地
	苏北大鼓	长篇	王春业	淮阴地区
	徐州大鼓	长篇	王志明	徐州地区
	启海评话	长篇	周振宇	启东、海门
	南京评话	长篇	何锦朝	南京地区
岳云	苏州弹词	小段	周云瑞	苏州及所属市县
岳传	启海评话	长篇	沙克毅	启东、海门
	工鼓锣	长篇	张跃祥	连云港、淮阴
	小热昏	长篇	戴广明	苏州、无锡、常州
	徐州大鼓	长篇	李保全	徐州地区
	徐州渔鼓	长篇	魏兴岐	徐州地区
	南京评话	长篇	何锦朝	南京、六合
呼家将	苏州评话	长篇	莫天鸿	苏南吴语地区
呼延庆打擂	徐州大鼓	中篇	姜志善	徐州地区
空棺记	徐州琴书	中篇	刘教良	徐州地区
空心大少爷	苏州文书	小段	王宝庆	苏州地区
英烈传	苏北大鼓	长篇	王春业	淮阴地区
	徐州评词	长篇	朱庆祥	徐州、连云港
	钹子书	长篇	施友仁	启东、海门
	淮安锣鼓书	长篇	张益清	淮安、淮阴
	徐州大鼓	长篇	李保全	徐州地区
英雄谱	徐州渔鼓	中篇	王志业	徐州地区
英雄大八义	工鼓锣	长篇	仲维育	连云港、淮阴
金丹记	徐州琴书	中篇	王昌银	徐州地区
金台传	启海评话	长篇	倪秀芳	启东、海门

（续表十八）

曲(书)目名称	曲　　种	篇幅	传承者	流布地区
金钱记	徐州琴书	中篇	韩光秀 李桂芝	徐州地区
	徐州渔鼓	中篇	徐君义	徐州地区
	徐州花鼓	中篇	陈书法	徐州地区
金球记	苏北琴书	长篇	张金侠	淮阴、睢宁
	徐州琴书	长篇	郭恒胜	徐州、铜山、新沂
	徐州花鼓	长篇	卜庆春	邳县、丰县、铜山
金鞭记	苏北大鼓	长篇	王春业	淮阴地区
金枪北宋	徐州大鼓	长篇	孙玉齐	苏、鲁、皖交界地区
金镯玉环记	苏北琴书	中篇	刘连勋	淮阴、连云港
卧虎山	徐州大鼓	长篇	李庆云	徐州地区
卧虎藏龙	徐州评词	长篇	艾夫胜	徐州、鲁南地区
武　　松	启海评话	长篇	吴秋芳	启东、海门一带
武则天	启海弹词	长篇	陈忠英	启东、海门各地
武松打虎	山东快书	短篇	戚永立	徐州、南京
武松杀嫂	山东快书	短篇	戚永立	徐州、南京
孟丽君	徐州琴书	长篇	孙成才 朱邦耀	徐州地区
	徐州渔鼓	长篇	朱元才	徐州地区
	启海弹词	长篇	马允玉	启东、海门
	徐州大鼓	长篇	郑良怀	徐州地区
孟姜女	宣　　卷	长篇		苏南农村
孟姜女出门	唱　　春	小段	陈海鸣	无锡、常州、南京
孟姜女送寒衣	童子书	中篇		南通、盐城
闹　　灯	扬州清曲	中篇	尤庆乐	扬州、镇江
闹南监	山东快书	短篇	卢同武	徐州、南京
林　　冲	启海评话	长篇	陆锦元	启东、海门
轰叮咚	扬州清曲	小段	尤庆乐	扬州、泰州

（续表十九）

曲(书)目名称	曲种	篇幅	传承者	流布地区
采仙桃	南京白局	小段	左邦运	南京、六合
河间府	苏北琴书	长篇	唐学明	涟水、沭阳、泗阳
	徐州琴书	中篇	孟昭军	邳县、新沂、睢宁
周侗传	启海评话	长篇	方永兴	启东、海门
钓金龟	宣卷	长篇		苏南、靖江
斩黄袍	苏州独角戏	小段	王无能	苏州、常熟
单刀赴会	苏州弹词	小段	周玉泉	苏州、无锡、上海
	工鼓锣	短篇	孙庆华	沭阳、泗阳、淮阴
昆山剑侠	徐州评词	长篇	沙永田	徐州、鲁南
宝玉夜探	苏州弹词	小段	徐云志	苏州、无锡、上海
英台吊孝	盐阜宫曲	中篇	杨明元	盐城、阜宁
奇侠斗剑	徐州评词	长篇	王乐年	徐州、鲁南
贩马记	苏州弹词	长篇	徐云志	苏州、上海一带
贤良女劝夫	徐州渔鼓	中篇	王合顺	徐州及所属县市
抵制英日货	苏州滩簧	小段	林步青	苏州、上海
枪毙阎瑞生	苏州弹词	长篇	王金声	苏州、上海等地
明清三侠剑	扬州评话	长篇	张善安	镇江、扬州
卖油郎叹五更	清淮小曲	小段	鲍元庆	淮阴地区
战长沙	苏州弹词	小段	周玉泉	苏州、上海等地
战地莺苑录	苏州弹词	长篇	陆凤翔	苏州地区
珍珠衫	启海弹词	长篇	沈毓秀	启东、海门
珍珠塔	苏州文书	长篇	冯筱庆	苏州、无锡
	苏中道情	长篇	姚素卿	东台、泰州
	启海弹词	长篇	倪省三	启东、海门、杭州
春秋剑	徐州琴书	长篇	沈宪荣	徐州地区
春光明媚	扬州清曲	小段	尤庆祥	扬州、泰州

（续表二十）

曲(书)目名称	曲　　种	篇幅	传承者	流布地区
春满莵天	盐阜宫曲	小段	沈宝善	盐城、阜宁
春去夏来秋又到	扬州清曲	小段	王万青	扬州、镇江、上海
临洮府	苏北琴书	长篇	徐运华 王桂兰	淮阴地区
临潼斗宝	徐州琴书	长篇	张度尧 刘继云	徐州地区
赵匡胤	山东快书	短篇	孙建文	徐州、南京
南　　宋	工鼓锣	长篇	郑洪桂	连云港、淮阴
南唐传	徐州琴书	长篇	刘继云	徐州地区
秋　　思	苏州弹词	开篇	祁莲芳	苏州、上海等地
说　　唐	苏北大鼓	长篇	宋献珠	淮阴地区
	徐州琴书	长篇	秦德林	徐州地区
	启海评话	长篇	陆锦昌	启东、海门
	徐州渔鼓	长篇	李保贤	徐州地区
挡　　曹	盐阜宫曲	小段	邢树民	盐阜地区
种大麦	清淮小曲	小段	金玉才	淮阴地区
狮子楼	山东快书	短篇	戚永力	徐州、南京、济宁
响马传	徐州大鼓	长篇	曹光举	徐州地区
施公案	苏州评话	长篇	龙少台	苏南吴语地区
	徐州评词	长篇	岑洪早	徐州地区
济公传	苏州文书	长篇	王宝庆	苏州、常熟
拾玉镯	盐阜宫曲	短篇	杨明元	盐城、阜宁
洛阳桥	宣　　卷	中篇		苏南、靖江
荆钗记	苏州滩簧	中篇	方钧生	苏州、上海、湖州

（续表二十一）

曲(书)目名称	曲　　种	篇幅	传承者	流布地区
娃娃忆	盐阜宫曲	小段	庄　　严	盐城、阜宁
济南府	徐州大鼓	长篇	郭保运	徐州地区
	徐州琴书	中篇	秦德林	徐州地区
封神榜	启海评话	长篇	吴秋芳	启东、海门
	扬州评话	长篇	张少山	扬州、泰州、东台
	徐州评词	长篇	阎桂彬	徐州、鲁南一带
	苏中道情	长篇	王步堂	东台、泰州
	苏北大鼓	长篇	李凤池	淮阴、睢宁、宿迁
	徐州大鼓	长篇	魏邦英	徐州、邳县、新沂
香莲帕	徐州琴书	长篇	秦德林 陈元夏	徐州所属各县市
钥匙记	丁丁腔	中篇	孙庆尚	徐州地区
神弹子	启海弹词	长篇	王晓东	启东、海门
姚刚征西	苏北大鼓	长篇	钦祥光	淮阴地区
	徐州大鼓	长篇	崔文章	徐州地区
昭君和番	启海弹词	长篇	姚玉琴	启东、海门
洋烟自叹	盐城大唱	小段	郭中喜	盐城、阜宁
草船借箭	徐州花鼓	短篇	张宪文	徐州地区
荒山五云图	徐州评词	长篇	谭良运	徐州、鲁南地区
姜子牙卖面	徐州花鼓	短篇	陆书法	徐州地区
剑侠奇中奇	徐州评词	长篇	刘天一	徐州、鲁南地区
洪武剑侠图	徐州评词	长篇	刘天一	徐州、鲁南地区
活捉张三郎	盐城大唱	小段	陶玉玲	盐成、阜宁
俏人儿我的心肝	扬州清曲	小段	卞学良	扬州、镇江
绣香囊	苏州弹词	长篇	张鸿涛	苏南吴语地区
绣襦记	苏州滩簧	中篇	张鹤楼	苏州、上海
铁伞传	徐州评词	长篇	沈寅太	徐州、邳县、新沂

（续表二十二）

曲（书）目名称	曲　种	篇幅	传承者	流布地区
铁狮王	徐州评词	长篇	申玉珍	徐州、邳县、睢宁
铁冠图	苏州评话	长篇	马子鳌	苏州、湖州、杭州
	扬州评话	长篇	程月秋	扬州、泰州、东台
铁堂关	徐州渔鼓	长篇	徐君义	徐州、沛县、丰县
诸葛亮	苏州弹词	小段	尤惠秋	苏州、无锡、杭州
诸葛亮招亲	徐州花鼓	短篇	张宪文	徐州、铜山、邳县
唐祝文周	扬州弹词	长篇	沈志凤	扬州、淮阴
唐僧出世	宣　卷	长篇		苏南、靖江
唐知县审诰命	启海弹词	长篇	陈亚芳	启东、海门
秦香莲	启海弹词	长篇	蔡　斌	启东、海门、湖州
	唱　春	长篇	顾杏生	常州、宜兴、高淳
	丁丁腔	长篇	姚宝琴	徐州、丰县、沛县
秦并六国	苏北大鼓	长篇	王春业	淮阴、沭阳、睢宁
秦琼打擂	徐州大鼓	中篇	丁恩军	徐州、连云港
秦琼卖马	扬州清曲	小段	周锡侯	扬州、镇江
秦雪梅吊孝	徐州琴书	中篇	郭恒胜	徐州、铜山、睢宁
	徐州花鼓	中篇	董润侠	丰县、沛县、铜山
秦始皇赶山塞海	童子书	中篇		南通、盐城、连云港
破孟州	苏北大鼓	长篇	刘汉飞	淮阴、宿迁、泗阳
	徐州琴书	长篇	孟昭军	徐州及所属各县
破洪州	徐州琴书	长篇	朱德银	徐州地区
烟云岭	苏北大鼓	中篇	刘汉飞	淮阴地区
烟花女自叹	清淮小曲	小段	金玉才	淮阴、淮安
借红灯	宣　卷	中篇		苏南农村
借黄糠	宣　卷	中篇		苏南农村
胭　脂	宣　卷	长篇		苏南、靖江
恩仇剑	徐州评词	长篇	周绍俊	徐州、鲁南地区

（续表二十三）

曲(书)目名称	曲　　种	篇幅	传承者	流布地区
海公案	徐州评词	长篇	蔡文亭	徐州、鲁南
粉妆楼	苏州弹词	长篇	杨仁麟	苏南吴语地区
	南京评话	长篇	李朝云	南京、六合
	启海弹词	长篇	徐炳贤	启东、海门
	小热昏	长篇	王树芝	苏州、常州、无锡
徐州配	徐州评词	长篇	张彩侠	徐州地区、鲁南
	徐州琴书	长篇	陈光先	徐州地区
胶州府	苏北琴书	长篇	唐学明	睢宁、宿迁、沭阳
桃花关	苏北大鼓	长篇	侍继扬	徐州、海州、赣榆
站花墙	徐州花鼓	中篇	李玉兰	丰县、沛县、铜山
换空箱	苏州弹词	长篇	朱兰庵	苏州、湖州、上海
倭袍传	工鼓锣	中篇	郑九州	连云港、灌云
	启海弹词	长篇	郁文魁	启东、海门
鸳鸯墓	徐州琴书	长篇	张度尧	徐州地区
顾鼎臣	苏州弹词	长篇	张鉴国	苏州、上海、湖州
	苏州文书	长篇	王宝庆	苏州、上海
	宣　　卷	长篇		苏南农村
	启海弹词	长篇	韦锦明	启东、海门
倒文德桥	南京白局	小段	纪鑫山	南京地区
郭子仪征南	工鼓锣	长篇	杨洪标	连云港、淮阴
高文举赶考	徐州花鼓	中篇	燕克俭	徐州、丰县、沛县
狸猫换太子	扬州评话	长篇	高建忠	扬州、泰州、东台
	苏州文书	长篇	王宝庆	苏州、上海
	徐州评词	长篇	张银侠	徐州、鲁南
峨嵋剑侠图	徐州评词	长篇	谭良运	徐州、鲁南

（续表二十四）

曲(书)目名称	曲　　种	篇幅	传承者	流布地区
黄金印	苏州弹词	长篇	许殿华	苏州、杭州、上海
	钹子书	长篇	施朝亮	启东、海门、上海
黄氏女对金刚	童子书	中篇		海州、盐城、六合
清风山	徐州琴书	长篇	宋德银	徐州地区
清官传	徐州琴书	长篇	彭金芝	徐州地区
清和天气	扬州清曲	小段	筱荣贵	扬州、镇江
清宫秘史	苏州弹词	长篇	秦纪文	苏州、上海、杭州
隋唐演义	苏北大鼓	长篇	陈茂田	淮阴、淮安、泗阳
	徐州大鼓	长篇	曹德山	徐州地区
	南京评话	长篇	何锦朝	南京地区
	工鼓锣	长篇	靳华章	连云港、淮阴
隋炀帝下扬州	徐州花鼓	短篇	张文斌	徐州地区
康熙皇帝	启海评话	长篇	梅柏英	启东、海门
康熙剑侠图	工鼓锣	长篇	韩　伦	连云港、灌云
银台报喜	盐阜宫曲	小段	邢树民	盐城、阜宁
银河走国	徐州大鼓	长篇	冯玉坤	徐州所属各县
梁　祝	唱　　春	长篇	王兰生	无锡、常州
聊　斋	苏州评话	长篇	曹安山	苏州、无锡
	徐州评词	长篇	贾友德	徐州、鲁南
唱八仙	唱　　春	小段	金云林	常州、高淳
鄂州血	苏州评话	长篇	潘伯英	苏州地区
绿牡丹	启海弹词	长篇	金洪林	启东、海门
渔家乐	苏州滩簧	中篇	郑少赓	苏州、上海
彩楼配	徐州花鼓	中篇	陆书法	徐州地区
续小五义	徐州评词	长篇	孙朝书	徐州、鲁南
	启海评话	长篇	王洪涤	启东、海门

（续表二十五）

曲(书)目名称	曲　　种	篇幅	传承者	流布地区
梅花三国	苏北大鼓	长篇	叶善堂	淮阴、连云港
	徐州大鼓	长篇	冯召江	徐州地区
探亲相骂	苏州滩簧	小段	庄海泉	苏州、上海
梧桐叶落	盐阜宫曲	小段	邢树民	盐城、阜宁
崇祯皇帝	启海评话	长篇	陈锦昌	启东、海门
梓潼宝卷	宣　　卷	长篇		苏南农村
猪八戒拱地	苏北琴书	短篇	张银侠	淮阴、宿迁
乾隆下江南	苏州评话	长篇	沈笑梅	苏州、上海、湖州
	苏北大鼓	长篇	张建勋	淮阴、连云港
	启海评话	长篇	方永兴	启东、海门
常熟珠帘寨	苏州独脚戏	小段	方笑笑	苏州、常熟
游龙戏凤	徐州评词	长篇	薛德中	徐州、鲁南
游侠列传	徐州评词	长篇	刘天一	徐州、鲁南
雁子楼	徐州评词	长篇	窦昌杰	徐州、鲁南
雁门关审潘	徐州大鼓	中篇	李全颇	徐州地区
鲁智深	启海评话	长篇	陆锦元	启东、海门
鲁达除霸	山东快书	短篇	戚永力	徐州、南京
貂　　蝉	苏州弹词	长篇	谢鸿飞	苏州、上海、湖州
	启海评话	长篇	冯惠珍	启东、海门
董小宛	苏州弹词	长篇	范雪君	苏州、南京、上海
彭公案	苏州评话	长篇	朱耀良	苏州、无锡、嘉兴
	扬州评话	长篇	李洪章	扬州、泰州、镇江
	启海评话	长篇	陆士斌	启东、海门、上海
	徐州评词	长篇	沙永田	徐州、鲁南地区
寒江关	徐州花鼓	中篇	董润侠	徐州地区

（续表二十六）

曲(书)目名称	曲　　种	篇幅	传承者	流布地区
落金扇	苏中道情	长篇	沈耀庭	东台、泰州、扬州
	启海弹词	长篇	蔡　斌	启东、海门
	宣　　卷	长篇		苏南、靖江
韩湘子	扬州评话	长篇	陈　干	扬州、泰州
	徐州琴书	短篇	秦德林	徐州、邳县
	宣　　卷	中篇		苏南农村
	徐州花鼓	短篇	张文斌	徐州地区
琵琶记	苏州滩簧	中篇	朱桐荣	苏州、上海
缓步窗前	盐阜宫曲	小段	庄其雄	盐城、阜宁
滑稽文昭关	苏州独脚戏	小段	王无能	苏州、常熟、上海
跳　　槽	清淮小曲	小段	黄庆成	淮阴、淮安
满江红	苏州弹词	长篇	张鹤龄	苏州、无锡、常州
简神童	苏州文书	小段	冯筱庆	苏州、上海
蒸骨验	徐州评词	长篇	沈寅太	徐州、鲁南
蓝桥会	徐州花鼓	中篇	靳里鲜	徐州地区
慈云走国	启海弹词	长篇	顾玉兰	启东、海门
福尔摩斯	苏州评话	长篇	朱少卿	苏州地区
新茶花女	苏州弹词	长篇	汪荫荪	苏州、上海
雍正剑侠图	徐州评词	长篇	冯学太	徐州、鲁南
聚义图	工鼓锣	长篇	严必涛	连云港、淮阴
赛金花	苏州弹词	长篇	范雪君	苏州、上海
精忠记	苏州滩簧	中篇	林步青	苏州、上海
翠屏山	苏州滩簧	中篇	黄承韶	苏州、上海
蜜蜂记	徐州花鼓	中篇	张兆修	徐州地区
	宣　　卷	中篇		苏南、靖江
碧落黄泉	苏州弹词	长篇	王琴珠	苏州、无锡、常州

（续表二十七）

曲（书）目名称	曲　　种	篇幅	传承者	流布地区
潇湘夜雨	苏州弹词	小段	尤惠秋	苏州、无锡、上海
僧道化钗	童子书	中篇		南通、六合、盐城
劈山救母	徐州琴书	中篇	秦德林	徐州、邳县、新沂
醉打蒋门神	山东快书	短篇	孙建文	徐州、南京、鲁南
樊梨花征西	徐州大鼓	长篇	刘树标	徐州地区
鲤鱼精鱼篮记	宣　　卷	长篇		苏南、靖江
雕龙扇	宣　　卷	长篇		苏南农村
燕王扫北	工鼓锣	长篇	张跃礼	连云港、淮阴
穆桂英挂帅	钹子书	长篇	许文龙	启东、海门、上海
霍元甲	苏州评话	长篇	平雄飞	苏州、无锡、上海
薛仁贵征东	苏州评话	长篇	平雄飞	苏州、无锡、上海
	苏北大鼓	长篇	王春业	淮阴、宿迁、沭阳
	徐州渔鼓	长篇	李保贤	徐州地区
	徐州大鼓	长篇	曹光举	徐州地区
	启海评话	长篇	陶长元	启东、海门
薛丁山征西	苏州评话	长篇	冯翼飞	苏南吴语地区
	扬州评话	长篇	陈　干	扬州、镇江
	启海评话	长篇	王洪涤	启东、海门
	南京评话	长篇	何锦朝	南京、六合
	苏北大鼓	长篇	陈茂田	淮阴、海州
	徐州大鼓	长篇	刘新宇	徐州、铜山
薛刚反唐	苏州评话	长篇	沈凯臣	苏南吴语地区
	徐州大鼓	长篇	赵宇德	徐州地区
	苏北大鼓	长篇	宋献珠	淮阴地区
	南京评话	长篇	何锦朝	南京、六合、江宁
	钹子书	长篇	施朝亮	启东、海门
薛刚征南	苏北大鼓	长篇	牛崇祥	淮阴、睢宁

（续表二十八）

曲(书)目名称	曲　种	篇幅	传承者	流布地区
黛玉焚稿	苏州弹词	小段	朱介生	苏州、上海、湖州
黛玉离魂	苏州弹词	小段	祁莲芳	苏州、上海、湖州
孽海记	苏州滩簧	中篇	莫渭龄	苏州、上海
麒麟记	扬州弹词	长篇	沈耀庭	泰州、扬州
麒麟豹	苏州弹词	长篇	姚如卿	苏南吴语地区
	启海弹词	长篇	张占初	启东、海门、上海
	宣　卷	长篇		苏南、靖江等地

新编历史题材曲(书)目表

曲(书)目名称	曲　　种	篇　幅	改编者	改编年月
九死还阳传	苏北琴书	长篇	张银侠	1979年
九江奇案	苏州弹词	长篇	钱正祥	1983年
三打祝家庄	苏州弹词	长篇	集体改编	1952年
三斩杨虎	苏州弹词	中篇	邱肖鹏	1957年
三夺珠花	工鼓锣	中篇	韩　伦	1979年
小　　翠	扬州弹词	中篇	弹词小组	1956年
小刀会	苏州弹词	中篇	潘伯英	1962年
女驸马征西	苏北琴书	长篇	刘汉飞	1978年
马介甫	扬州弹词	中篇	弹词小组	1956年
飞龙仇	苏州弹词	长篇	赵善彬	1983年
太平天国	苏州评话	长篇	余晋卿	1951年
天现虹图	工鼓锣	中篇	李玉生	1952年
双剑合璧	苏州评话	长篇	朱汉文	1982年
王宝钏	苏州弹词	长篇	刘应天 言均如	1953年
井儿记	苏州弹词	长篇	潘伯英	1950年
六月雪	苏州弹词	长篇	杨麟秋	1960年
乌龙院	苏州弹词	长篇	宋劲秋	1952年
孔雀东南飞	苏州弹词	长篇	倪萍倩 宋曼君	1952年
龙虎斗	徐州评词	长篇	周绍俊	1982年
白水滩	苏州评话	长篇	张少伯	1952年
白罗山	苏州弹词	长篇	詹逸平	1953年
四进士	苏州弹词	长篇	集体改编	1952年
打渔杀家	苏州弹词	长篇	曹梅君	1952年

（续表一）

曲（书）目名称	曲　种	篇　幅	改编者	改编年月
再生缘	工鼓锣	长篇	韩　伦	1980 年
团圆之后	苏州弹词	长篇	庞学卿	1952 年
合珠记	苏州弹词	长篇	赵慧卿	1953 年
则天皇帝	苏州弹词	长篇	龚华声	1983 年
红楼梦	苏州弹词	长篇	黄异庵	1983 年
李闯王	苏州弹词	长篇	黄异庵	1949 年
李师师	苏州弹词	长篇	集体改编	1953 年
花木兰	苏州弹词	长篇	沈俭安	1952 年
何文秀	苏州弹词	长篇	罗介人	1953 年
阿　宝	扬州弹词	中篇	弹词小组	1956 年
姊妹易嫁	扬州弹词	中篇	弹词小组	1956 年
陈玉成智取六合	南京评话	短篇	方正等	1974 年
陈玉成计破六合	故　事	短篇	陶和之	1974 年
陈圆圆	苏州弹词	长篇	黄异庵 饶一尘	1949 年
忠烈传	工鼓锣	中篇	谭士龙	1980 年
金龙玉扇	苏州评话	长篇	李宏声 赵玉昆	1981 年
金玉蝶	苏州弹词	长篇	金月庵	1981 年
金陵春梦	徐州渔鼓	长篇	仲继刚	1968 年
岳雷征南	工鼓锣	中篇	谭士龙	1982 年
宝莲灯	苏州弹词	长篇	集体改编	1952 年
宝剑金钗	徐州评词	长篇	杨恒杰	1975 年
武　松	苏州评话	长篇	杨振新 金声伯	1951 年
	徐州评词	长篇	杨恒杰	1974 年

（续表二）

曲（书）目名称	曲　　种	篇　幅	改编者	改编年月
钗头凤	苏州弹词	长篇	集体改编 霞飞执笔	1952 年
法门寺	苏州弹词	长篇	姬梦熊 刘宗英	1953 年
青　　凤	扬州弹词	中篇	弹词小组	1956 年
斩包公	苏州弹词	长篇	汪子泉	1953 年
将相和	苏州评话	长篇	张国良	1951 年
皇帝与妓女	苏州弹词	长篇	集体改编	1952 年
秋　　江	苏州弹词	长篇	汤乃秋	1953 年
秋霜剑	苏州弹词	长篇	刘宗英	1982 年
信陵君	苏州弹词	长篇		1953 年
拜月记	苏州弹词	长篇	刘宗英	1954 年
临江驿	苏州弹词	长篇	陈剑青	1959 年
促　　织	扬州弹词	中篇	弹词小组	1956 年
洪武剑侠图	工鼓锣	长篇	张明德	1980 年
席方平	扬州弹词	中篇	弹词小组	1956 年
唐伯虎智圆梅花梦	苏州弹词	长篇	潘伯英	1953 年
真假秦琼	苏北大鼓	长篇	刘汉飞	1979 年
真假太子	苏州弹词	长篇	潘祖强	1980 年
乾隆下江南	工鼓锣	长篇	韩　伦	1982 年
清代三侠	苏州评话	长篇	金石声 杨玉麟	1981 年
硃砂痕	苏州弹词	长篇	周剑霖	1960 年
康熙皇帝	苏州评话	长篇	杨子江	
梁红玉	苏州弹词	长篇	张纯英	1952 年
情　探	苏州弹词	长篇	沈俭安	1952 年
屠龙刀	苏州弹词	长篇	龚华声	1981 年

（续表三）

曲(书)目名称	曲　种	篇　幅	改编者	改编年月
婴　宁	扬州弹词	中篇	弹词小组	1956 年
商三官	扬州弹词	中篇	弹词小组	1956 年
鲁智深与林冲	苏州弹词	长篇	刘宗英	1952 年
谢瑶环	苏州弹词	中篇	潘伯英	1962 年
琴瑟图	苏州弹词	长篇	徐文炜	1984 年
啼笑因缘	扬州弹词	长篇	沈志凤 徐桂清	1980 年
窦娥冤	苏州弹词	中篇	邱肖鹏	1957 年
僧俗奇缘	徐州评词	长篇	艾夫胜	1977 年
雌雄剑	苏州弹词	长篇	王如荪	1983 年
蝴蝶杯	苏州弹词	长篇	刘宗英 宋劲秋	1953 年
鹦鹉缘	苏州弹词	长篇	王如荪	1981 年

现代题材曲(书)目表

曲(书)目名称	曲　　种	篇　幅	编创者	编创年月
一炉钢	苏州弹词	短篇	邱肖鹏	1959年
一张订婚照	苏州弹词	短篇	朱霞飞等	1960年
一顿饭	苏州弹词	短篇	邱肖鹏	1961年
一把米	苏北大鼓	短篇	张家诚	1968年
九老爹赔鹅	故　　事	短篇	陶利之	1956年
51号兵站	常州道情	长篇	周玉峰 许唯一	1960年
	扬州评话	中篇	孔庆国	1961年
	启海弹词	长篇	王洪涤 查林森	1962年
儿女风尘记	工鼓锣	中篇	谭士龙	1972年
八个鸡蛋一斤	扬州弹词	短篇	姜　锋	1977年
人情债	南京白话	段子	郎贵文	1979年
十人桥	故　　事	短篇	阎志民	1980年
大寨英雄	扬州评话	短篇	李信堂	1965年
大破火牛阵	故　　事	短篇	杨　都	1973年
大义灭亲	苏北大鼓	短篇	刁　正	1983年
飞兵奇袭鬼子窝	故　　事	中篇	曲阿江	1973年
飞刀华	苏州弹词	长篇	赵善彬	1978年
三对红心	工鼓锣	短篇	郑洪桂	1973年
三考新嫂嫂	工鼓锣	短篇	王继承	1975年
三山颂	扬州弹词	开篇	夏　耘	1985年
上饶集中营	苏州弹词	长篇	集体改编	1952年

（续表一）

曲(书)目名称	曲　　种	篇　幅	编创者	编创年月
上海案件	工鼓锣	中篇	汤承法	1964 年
	苏北大鼓	长篇	李春宏	1976 年
	徐州评词	长篇	杨恒杰	1977 年
山区游击队	徐州评词	长篇	杨恒杰	1976 年
	苏北琴书	中篇	梁洪进	1980 年
山村夜话	苏北琴书	短篇	徐良文	1980 年
山间小路上	山东快书	短篇	徐良文	1983 年
小二黑结婚	扬州评话	长篇	林芝庭	1956 年
小城春秋	启海弹词	长篇	张占初	1960 年
小闹钟与气象台	苏州弹词	短篇	朱寅全	1965 年
小海螺	故　　事	短篇	徐海连	1973 年
小杨队长	故　　事	短篇	徐新华	1974 年
小小瘦西湖	扬州弹词	开篇	夏　耘	1985 年
万只鸭子过长江	扬州评话	短篇	李信堂	1962 年
万元户选美女	故　　事	中篇	黎俊生	1985 年
千万不要忘记	苏州弹词	长篇	汤乃安	1964 年
女厂长的心事	故　　事	短篇	濮永顺	1985 年
土裁缝艳遇	故　　事	短篇	张宇清	1985 年
车厢一角	苏州弹词	短篇	邱肖鹏	1963 年
长江游击队	扬州评话	长篇	李信堂	1964 年
长江怒涛	徐州评词	长篇	周绍俊	1974 年
风雨桃花洲	苏州评话	短篇	徐檬丹	1963 年
风雨送钢针	南京白局	小段	蔡振中	1964 年
风雨夜行人	南京白局	短篇	蔡振中	1964 年
斗　　熊	启海评话	长篇	王洪涤	1965 年
丰收之后	徐州琴书	中篇	邳县曲艺创作组改编	1967 年

（续表二）

曲（书）目名称	曲　种	篇　幅	编创者	编创年月
父子担架	故　事	短篇	朱江正	1973年
火烧竹篱笆	故　事	短篇	江　涛	1973年
六号门	扬州弹词	长篇	李仁珍	1963年
六里湾上水雷战	故　事	短篇	金　黎	1973年
六塘河畔奏凯歌	故　事	中篇	史　阳	1973年
方珍珠	苏州弹词	长篇	邱肖鹏	1952年
水上交通站	故　事	短篇	杨　钟	1973年
水乡渔歌	扬州弹词	短篇	杨明坤	1978年
平原游击队	苏北大鼓	短篇	刘汉飞	1966年
太平巷谜案	故　事	短篇	程　鹰	1985年
支农曲	南京白局	小段	夏冰流	1963年
乌龙潭	苏州弹词	长篇	王如荪	1964年
引蛇出洞	故　事	短篇	褚国庆	1977年
双送礼	扬州弹词	短篇	汪复昌	1980年
五亩地	苏州弹词	短篇	王如荪 邱肖鹏	1963年
五十四张扑克	苏北大鼓	中篇	刘汉飞	1968年
王孝和	启海弹词	长篇	张占初 张凤英	1961年
王　杰	扬州评话	短篇	李信堂	1962年
王铁人	苏州弹词	短篇	邱肖鹏	1963年
王老头配茶壶盖	南京白局	小段	陶基富 王琮琪	1964年
王小二剃头	故　事	短篇	汪　雷 柏万钟	1977年
巧相逢	南京白局	小段	夏冰流	1963年

（续表三）

曲(书)目名称	曲　种	篇　幅	编创者	编创年月
白毛女	苏州弹词	长篇	汤乃安执笔	1952年
	启海弹词	长篇	倪省三 王洪涤	1956年
	徐州琴书	中篇	秦德林	1955年
白衣血冤	苏州弹词	中篇	邱肖鹏等	1978年
白衣战士的心	故　事	短篇	阎志民	1980年
包您满意	南京白话	段子	查志华 顾少中	1977年
古城风云	启海弹词	长篇	王洪涤 王晓东	1963年
	工鼓锣	中篇	谭士龙	1964年
龙门暴动	扬州评话	中篇	惠兆龙 杨明坤	1961年
龙马精神	扬州弹词	长篇	郭向安	1963年
母　亲	启海弹词	长篇	张占初	1959年
母子会	苏州评话	选段	张逸麟	1963年
母女会	南京白局	短篇	夏冰流	1964年
平原烈火	苏州评话	长篇	钱江	1952年
平原枪声	苏州评话	长篇	俞振飞	1960年
	扬州评话	长篇	任德坤	1961年
	徐州大鼓	长篇	邳县创作 组改编	1967年
	工鼓锣	长篇	严必涛	1971年
平原游击队	徐州大鼓	长篇	邳县创作 组改编	1967年
	徐州渔鼓	长篇	李保贤	1972年
	徐州评词	长篇	杨恒杰	1975年

（续表四）

曲(书)目名称	曲　　种	篇　幅	编创者	编创年月
永不消逝的电波	常州道情	长篇	张荣生	1962 年
	启海弹词	长篇	查林森 施允兰	1963 年
	苏州弹词	长篇	崔若君	1964 年
永放光芒	苏北琴书	短篇	许家昌	1976 年
闪闪的红星	苏北琴书	长篇	刘培兰	1974 年
市长访贤	扬州评话	短篇	费　力 汪复昌 刘立人等	1978 年
仙鹤岛秘密	故　　事	中篇	李昌达	1985 年
只生一个好	南京白局	小段	席德泉	1981 年
冲　　喜	徐州琴书	短篇	管昭林	1963 年
夺　　印	工鼓锣	长篇	朱文坦 严必涛	1963 年
	南京白局	长篇	白局团改编	1963 年
	扬州评话	中篇	刘习堂	1965 年
红色的种子	扬州评话	长篇	林芝庭	1960 年
红　　岩	启海评话	长篇	王洪涤 王晓东	1965 年
	常州道情	长篇	焦鹏飞	1965 年
	徐州评词	长篇	程奎忱	1965 年
	苏北大鼓	长篇	李春宏	1976 年
红　　日	启海评话	长篇	王洪涤	1963 年
红灯记	启海弹词	长篇	韦锦明	1964 年
	工鼓锣	长篇	张同举 张学余	1964 年
红色娘子军	启海弹词	长篇	汪静芳	1964 年

（续表五）

曲(书)目名称	曲　　种	篇　幅	编创者	编创年月
红旗谱	溧阳三跳	长篇	蒋忠芳	1965 年
红枪女将	故　　事	短篇	江　燕	1973 年
江南红	常州道情	长篇	张荣生 丁鹤琴	1961 年
	启海弹词	长篇	姜守诚 顾维英	1962 年
江姐上船	徐州评词	中篇	沈寅太	1968 年
江心跳板	故　　事	中篇	江　行 洪　海	1973 年
	工鼓锣	短篇	许金明	1980 年
江防图	故　　事	中篇	江　鹰	1973 年
江边卫士	扬州评话	中篇	姜　锋 李信堂	1980 年
刘巧团圆	苏州弹词	长篇	潘伯英	1951 年
刘莲英	苏州弹词	中篇	集体创作	1954 年
老蒋十大光	工鼓锣	短篇	何家仁	1947 年
老母猪过拖拉机	南京白局	短篇	陶和之	1959 年
老铁把门	山东快书	小段	徐良文	1975 年
老鹅进城	故　　事	短篇	夏　耘	1985 年
吕梁英雄传	扬州评话	长篇	戴步章	1952 年
	钹子书	长篇	施朝亮	1957 年
孙芳芝	苏州弹词	中篇	集体创作	1954 年
许老太怒撤寿席	南京白局	小段	陶基富 王琮琪	1964 年
羊城暗哨	启海弹词	长篇	徐炳贤	1970 年
	苏北琴书	长篇	刘培兰	1971 年
自食其果	故　　事	短篇	姚　彤	1972 年

（续表六）

曲(书)目名称	曲　　种	篇　幅	编创者	编创年月
扬子江英雄船	故　　事	中篇	武　鸣	1973年
如此姻缘	工鼓锣	短篇	杨长友 戴洪桥	1978年
合同记	故　　事	短篇	柏万钟	1983年
她的代号——白牡丹	徐州评词	长篇	宋善桥	1983年
多余的生命	故　　事	中篇	秋　实	1984年
考土地	徐州琴书	短篇	冯子臣	1985年
西湖瘦	扬州弹词	小段	童嘉通	1985年
血染庵堂	故　　事	中篇	卢　群	1985年
攻打石门港	工鼓锣	小段	冯浩古	1946年
兵临城下	扬州弹词	长篇	郭向安	1963年
迎春花	启海弹词	长篇	宋贞芳	1964年
杜鹃山	苏州评话	长篇	集体改编	1964年
杜聿明下徐州	故　　事	短篇	董　尧	1980年
芦荡火种	苏州弹词	长篇	王如荪	1964年
	工鼓锣	长篇	严必涛	1964年
邳南烽火	徐州大鼓	中篇	张振德	1967年
沙家浜	扬州弹词	中篇	李仁珍	1967年
	启海弹词	长篇	胡惠兰	1968年
抗日英雄杜大嫂	扬州评话	中篇	李信堂	1952年
抗日烽火	徐州评词	长篇	艾夫胜	1974年
运火儿女	徐州评词	中篇	沈寅太	1968年
运河浊浪	徐州琴书	中篇	伏立鹏	1985年
李大祥捉特务	工鼓锣	短篇	曹玉成	1955年
李向阳	徐州评词	长篇	杜玉山	1964年
李三万	工鼓锣	短篇	戴洪桥	1978年

（续表七）

曲(书)目名称	曲　种	篇　幅	编创者	编创年月
李书记巧断鸳鸯案	故　事	中篇	张树森	1985 年
两家亲	扬州弹词	短篇	李仁珍	1978 年
两辆自行车	苏北琴书	短篇	赵家宽	1985 年
陈尸奇案	徐州评词	短篇	杨恒杰	1982 年
陈毅认错	故　事	短篇		1984 年
汶水长流	苏州弹词	长篇	朱霞飞	1964 年
沈阳风暴	徐州大鼓	长篇	苑西德	1970 年
求　潘	扬州弹词	中篇	李　真 汪复昌	1982 年
何不来个三合一	苏北琴书	短篇	戴洪桥	1985 年
林海雪原	工鼓锣	长篇	张　潮	1957 年
	启海评话	长篇	周振宇	1959 年
	扬州评话	长篇	余又春 夏筱台	1961 年
	工鼓锣	中篇	朱文坦	1963 年
	苏北大鼓	长篇	张家诚	1964 年
苦菜花	常州道情	长篇	胡连生	1962 年
	启海弹词	长篇	宋真芳 姜守诚	1962 年
	苏北大鼓	长篇	赵天云	1963 年
	溧阳三跳	长篇	蒋忠芳	1963 年
青春之歌	苏州弹词	长篇	汤乃安 崔若君	1958 年
	扬州评话	长篇	惠兆龙 刘习堂	1959 年
	扬州弹词	中篇	张慧侬	1960 年
青山游击队	徐州琴书	短篇	刘汉飞	1968 年

（续表八）

曲(书)目名称	曲　　种	篇　幅	编创者	编创年月
虎口夺粮	扬州评话	短篇	李信堂	1971 年
虎穴除奸	扬州评话	中篇	李信堂	1975 年
虎口拔牙	故　　事	短篇	江　涛	1973 年
虎穴会	徐州琴书	中篇	郭恒胜	1985 年
征集通知到我社	山东快书	小段	杨德喜	1956 年
夜闯珊瑚岛	扬州评话	中篇	徐幼良	1962 年
欧阳海之歌	扬州评话	长篇	惠兆龙	1964 年
拦惊马	徐州琴书	短篇	张振德	1972 年
金训华	扬州弹词	短篇	李仁珍	1972 年
京江怒涛	故　　事	中篇	郑　文	1973 年
茅山脚下	故　　事	短篇	陈克平	1979 年
奇袭句容城	故　　事	中篇	程良长	1979 年
鱼鯑奇缘	故　　事	中篇	陈岳林	1985 年
狐仙娘子	故　　事	短篇	冬　苗	1985 年
战斗的青春	常州道情	长篇	许玉泉	1961 年
	扬州评话	长篇	惠兆龙	1961 年
战地之花	启海弹词	长篇	汪静芳	1963 年
战斗在敌人心脏里	苏州评话	长篇	朱汉文	1958 年
	苏州弹词	长篇	王如荪	1959 年
	常州道情	长篇	焦鹏飞	1959 年
	启海弹词	长篇	徐炳贤	1960 年
	扬州评话	中篇	惠兆龙 刘习堂	1960 年
战前枪声	徐州评词	中篇	周绍俊	1976 年
活捉罗保成	工鼓锣	短篇	王西玉	1946 年
活捉郝鹏举	徐州评词	短篇	杨恒杰	1978 年
春江曲	南京白局	小段	夏冰流	1963 年

（续表九）

曲(书)目名称	曲　　种	篇　幅	编创者	编创年月
春雨潇潇	扬州弹词	短篇	杨明坤	1972 年
洋铁桶的故事	扬州评话	中篇	费骏良	1951 年
秋江曲	南京白局	小段	夏冰流	1962 年
追　　踪	苏州弹词	长篇	邱肖鹏等	1963 年
信	苏州弹词	短篇	邱肖鹏	1964 年
赵五婶	苏州弹词	长篇	赵月菁	1964 年
段妈妈	扬州评话	短篇	刘习堂	1965 年
南海长城	苏州弹词	长篇	张慧声	1965 年
保定城外神八路	苏北琴书	长篇	刘培兰	1973 年
虹桥公墓	工鼓锣	短篇	黄金才	1973 年
迷敌金牛山	故　　事	短篇	陶和之	1973 年
退彩礼	故　　事	短篇	褚国庆	1974 年
养猪姑娘	扬州评话	短篇	杨明坤	1975 年
要塞迅雷	苏州弹词	中篇	奚五昌	1978 年
送瓜记	工鼓锣	短篇	周如俊	1978 年
拜　　师	山东快书	小段	徐良文	1980 年
思念亲人刘少奇	徐州琴书	短篇	秦德林	1980 年
种瓜得“牛”	故　　事	中篇	夏　耘	1984 年
残塔顶上的枪声	故　　事	中篇	李昌达	1984 年
姻缘错	故　　事	中篇	徐齐邦 程尊平	1985 年
泉城历险记	徐州评词	短篇	杨恒杰	1985 年
借　　驴	苏北琴书	短篇	杨　静	1962 年
海　　啸	启海评话	长篇	王洪涤 王晓东	1964 年
海　　盗	启海弹词	长篇	周振宇 周惠琴	1965 年

（续表十）

曲(书)目名称	曲　　种	篇　幅	编创者	编创年月
海岛女民兵	苏北琴书	长篇	刘培兰	1974年
敌后武工队	徐州大鼓	长篇	邳县曲艺创作组改编	1967年
	启海弹词	长篇	赵昌元	1968年
	工鼓锣	长篇	孙步科	1973年
	徐州评词	长篇	杨恒杰	1974年
烈火金刚	扬州评话	长篇	李信堂	1958年
	苏州评话	长篇	张逸麟	1960年
	溧阳三跳	长篇	马和富 施月娣	1960年
	启海弹词	长篇	张占初	1965年
	工鼓锣	长篇	张同举	1965年
	徐州评词	长篇	程奎忱	1965年
	徐州大鼓	长篇	邳县曲艺创作组改编	1967年
烈火红心	扬州评话	短篇	夏　耘	1982年
桥隆飙	徐州大鼓	长篇	邳县曲艺创作组改编	1967年
	启海评话	长篇	陶振元	1968年
桥头镇	徐州琴书	中篇	薛洪生	1969年
旅社新人	扬州弹词	中篇	李仁珍 杨明坤	1970年
旅社新风	南京白话	小段	李国先	1976年

（续表十一）

曲(书)目名称	曲种	篇幅	编创者	编创年月
铁道游击队	徐州大鼓	长篇	邳县曲艺创作组改编	1967年
	启海评话	长篇	韦锦明	1974年
	徐州评词	长篇	杨恒春	1974年
	溧阳三跳	长篇	蒋忠芳	1974年
	苏北大鼓	长篇	李春宏	1975年
铁道奇兵	故事	短篇	云河	1973年
铁头办案	故事	中篇	夏耘	1984年
秦川霹雳	苏州弹词	中篇	朱寅全	1982年
祥林嫂	徐州琴书	中篇	秦德林 胡绍贞	1956年
高速	苏州弹词	中篇	邱肖鹏等	1958年
顾正红	南京白局	长篇	白剧团改编	1964年
郯城传	工鼓锣	中篇	戚凤林	1964年
匪特落网记	徐州大鼓	长篇	邳县曲艺创作组改编	1967年
桂树红旗	故事	短篇	沈克昌	1969年
桐柏英雄	苏北琴书	长篇	刘连勋	1974年
恭喜发财	扬州弹词	小段	费力	1980年
粉墨姻缘	故事	中篇	濮永顺	1985年
陶勇收编孙二虎	故事	中篇	朱华山	1985年
桃花村新事	故事	短篇	姚炳森	1985年
鸳鸯湖	徐州琴书	中篇	高子龙	1985年

（续表十二）

曲(书)目名称	曲　　种	篇　幅	编创者	编创年月
野火春风斗古城	常州道情	长篇	焦鹏飞	1960 年
	扬州评话	长篇	惠兆龙 马春芳	1961 年
	苏州弹词	长篇	王如荪	1964 年
	溧阳三跳	长篇	蒋忠芳	1964 年
	徐州琴书	长篇	邳县曲艺创作组改编	1968 年
	徐州评词	长篇	杨恒杰	1974 年
梅花党	工鼓锣	短篇	黄金才	1973 年
探　　女	苏州弹词	短篇	朱寅全	1964 年
探亲遇险记	苏北琴书	短篇	刘连励	1983 年
黄师长探家	工鼓锣	短篇	许金明	1980 年
黄伯韬之死	故　　事	中篇	程乐坤	1982 年
淮海战役	苏北琴书	长篇	梁发贵	1957 年
猪场女将	南京白局	短篇	陶和之	1959 年
断手复活	扬州评话	短篇	王少堂	1965 年
烽火十三案	常州道情	长篇	焦鹏飞 潘凤鸣	1965 年
雪里红	徐州评词	长篇	尹克理	1969 年
推婚期	故　　事	短篇	褚国庆	1974 年
铜尺的秘密	苏北琴书	短篇	刘连励	1978 年
蛇女恩仇记	故　　事	中篇	张树森	1984 年
偷油老鼠	故　　事	中篇	夏　耘	1985 年
智斗霸王	南京白局	短篇	夏冰流	1963 年
智取江防图	启海弹词	长篇	冯惠玲	1964 年
智虏敌舰	故　　事	短篇	杨延令	1973 年
智袭闸北	故　　事	短篇	沈克昌	1977 年

（续表十三）

曲(书)目名称	曲　　种	篇　幅	编创者	编创年月
喜相逢	扬州评话	短篇	惠兆龙	1975年
湖畔枪声	苏北大鼓	中篇	刘汉飞	1972年
强龙斗恶虎	故　　事	短篇	阎洪斌 严　义	1973年
渡江侦察记	工鼓锣	短篇	徐省生	1979年
遗产风波	苏州弹词	中篇	邱肖鹏 杨作铭等	1980年
粟裕摆阵	故　　事	短篇	刘振华	1981年
琼花赋	扬州弹词	小段	夏　耘	1982年
道是无情却有情	扬州评话	短篇	夏耘	1982年
短剑春秋	故　　事	中篇	陆涛声	1985年
寒夜婴啼声	故　　事	短篇	李鸿声	1985年
新儿女英雄传	苏州弹词	长篇	庞学卿	1952年
新来的赤脚医生	故　　事	短篇	沈克昌	1975年
新来的售货员	扬州弹词	短篇	杨明坤	1978年
雷　　锋	溧阳三跳	中篇	蒋忠芳	1960年
雷锋参军	苏北琴书	短篇	王修珠	1965年
解放太原府	苏北琴书	长篇	刘培兰	1972年
解放黑龙江	徐州渔鼓	长篇	李保贤	1972年
路　　遇	苏州弹词	短篇	夏玉才 朱霞飞	1964年
墙头风波	南京白局	小段	夏冰流	1962年
歌吹古扬州	扬州弹词	小段	刘立人	1980年
蔡经理外传	故　　事	短篇	陈克平	1985年
横扫别动队	工鼓锣	短篇	李开照	1946年
箭杆河边	徐州大鼓	长篇	邳县曲艺创 作组改编	1967年

（续表十四）

曲(书)目名称	曲　　种	篇　幅	编创者	编创年月
霓红灯下的哨兵	扬州评话	长篇	惠兆龙	1964 年
激战之前	故　　事	中篇	江海涛	1973 年

音　乐

江苏省歌唱类的曲种，可归纳为弹词、苏滩、牌子曲、琴书、鼓曲、宣卷、说因果、渔鼓道情、童子书及杂曲说唱等十类。分别用吴方言、北方方言、江淮方言演唱，并各有不同的音调特色。

语言与腔调

用吴方言演唱的曲种有苏州弹词、苏滩、苏州文书、苏州独脚戏、宣卷、小热昏、说因果、无锡评曲、常州道情、溧阳三跳、丹阳啷当及常州、无锡、高淳等地的唱春等。

吴方言区主要在江苏南部，北沿长江，南抱太湖，包括苏州、无锡、常州各市县及江北扬州的靖江与南通的启东、海门等县。所操语言为吴语，其声调有平、上、去、入四声，并因声母清浊不同而各分阴阳。另外，受地域、环境、人口迁移等影响，吴语中苏州与常州、江阴与无锡的声调又有很大差别。在江苏曲艺中所操吴语，实际是以苏州城区方言为代表的，其语音调值如下：

调类	阴平	阳平	上声	阴去	阳去	阴入	阳入
调值	˥ 55	˩˧ 13	˥˩ 51	˥˩˧ 513	˧˩ 31	˥ 5	˧ 3
例字	冬	同	董	冻	洞	督	独

苏州话语音的特点除声调外，还表现在声母、韵母及其读音方面。有些字音苏州话有尖、团之分，而在普通话中却完全一样。如：

例　　字	箭	剑	清	轻	西	希
苏州话读音	zián	jián	cīng	qīng	sī	xī
普通话读音	jiàn		qīng		xī	

苏州方言的声调曲折多变，语调柔和婉转，被称为“吴侬软语”。与这种方言声调结合的唱腔曲调，也相应柔和委婉，旋律以流畅的级进为主，唱腔以柔美秀丽见长。声、韵母及其用法虽与曲调进行关系不大，但对音调却不无影响。例如尖、团字之分，也可造成唱腔音调细腻多变的风格。用这种方言说唱的曲艺，其情调也颇具江南小桥流水、风光绮丽的神韵。

除方言声调外，地区的传统音调与流传的曲种唱腔，也有着密切的联系。吴方言区各曲种音调来源有以下几种因素。(一)吟诗诵文(包括唪经)调。宣卷本是经文俗讲的衍化，唱词基本上是七字齐言上下句式，曲体结构也是上下句体，曲调为说、唱相间的吟诵式。又因有众人帮腔唱佛号而带有宗教经忏色彩。说因果唱腔音调与宣卷相仿，佛号已被下手(一人)帮腔代替。苏州文书的“文书调”就是在当地宣卷、说因果的唱腔基础上创编而成。苏州弹词的词格、曲式与宣卷、说因果基本相同，早期唱腔如“陈调”、“俞调”，亦为吟诵式音调风格。(二)吴歌，包括吴地各处的山歌与小调。常州、无锡等地唱春的〔春调〕，丹阳、金坛啷当的〔啷当调〕，原来都是当地流行的民歌。苏州弹词、苏滩中共用的不少俗曲曲牌如〔山歌调〕、〔费伽调〕、〔乱鸡啼〕等，都是当地的民歌小调。(三)戏曲唱腔。苏滩中的前滩曲目来自昆曲，唱腔中保留和沿用了不少昆曲和“时剧”的曲牌。昆曲“水磨腔”的运腔、唱法等对苏滩和苏州弹词也有很大影响。如真假嗓结合的唱法就被苏州弹词的“俞调”及苏滩的小生〔太平调〕所采用，它们都带有昆曲的韵味。昆曲中吴方言与中州韵相结合的“南中州韵”的音韵处理方法，也被苏州弹词、苏滩及其他吴语曲种不同程度地吸收采用。(四)“江南丝竹”。江南丝竹是流传在吴语区的一种民间器乐演奏，它的音调风格以轻柔婉约如行云流水为特色；以丝竹乐伴奏的苏滩，其“江南丝竹”的音乐风格又反过来影响唱腔。丝竹的曲目如〔三六〕、〔四合如意〕等还常作办苏州弹词、苏滩等曲种的开场和送客音乐。

用北方方言演唱的曲种有徐州琴书、苏北大鼓(含徐州大鼓、赣榆大鼓)、徐州花鼓、丁丁腔等。

江苏省的北方方言区在江苏的最北部，西与安徽省相邻，北与山东省接壤，东北一角面临黄海。徐州市的丰县、沛县、铜山、邳县、睢宁、新沂和淮阴的宿迁、连云港的赣榆八个县市，所操语言与普通话比较接近。如徐州话的声母、韵母与普通话基本相同，都只有阴平、阳平、上声、去声四种声调。徐州话与普通话明显的不同之处在于调值，如徐州话阳平字音的调值与普通话阴平字相同，徐州话上声字的调值又与普通话阳平字相同等。徐州话与普通话语音调值对照如下：

调　　类	阴平	阳平	上声	去声
徐州话调值	13	55	35	51
普通话调值	55	35	214	51
例　　字	东	同	董	动

徐州话语言调值升降幅度较大，语势、语调刚劲粗犷。与此类语音声调相结合的北方方言区各曲种唱腔，其旋律进行也相应多四五度跳进。唱腔以刚劲利索为特色。

当地民歌、歌舞音乐和从四处传来的明清俗曲是北方方言区曲种音乐的主要来源。各种大鼓的唱腔都由当地民歌衍化而成；花鼓和丁丁腔的唱腔则来自当地的民间歌舞；琴书及其前身丝弦曾大量吸收在当地广为流传的明清俗曲，并在传唱过程中与当地方言结合而形成地方特色。

北方方言区曲种多流传到语言相近的邻省山东、安徽、河南等地，在流传过程中与邻省曲种山东琴书、河南坠子，以及戏曲剧种的河南梆子、安徽花鼓灯、泗州戏等在音调上互相影响，如都用坠琴、坠胡伴奏的山东琴书、河南坠子与徐州琴书常有某些相同的唱腔句子、过门、衬腔等，在演唱时大幅度滑音及音程跳进所形成的刚劲、粗犷风格，也是它们共有的特征。

用江淮方言演唱的曲种有扬州清曲、清淮小曲、海州宫调牌子曲、盐阜宫曲、南京白局、苏北琴书、工鼓锣、扬州弹词、苏中道情和南通、连云港、六合、盐城的童子书等。

用江淮方言演唱的曲种流布在长江以北淮河以南地区的扬州及南通、淮阴、盐城部分县市和长江以南的镇江、南京等沿江地带。所操语言为江淮方言，俗称“下江官话”，以扬州语音为代表，由南向北、由西向东，语音差别很大，但大部分地点的语言声调为阴平、阳平、上声、去声、入声五种，字音不分尖团。扬州话与普通话语音调值对照如下：

调　　类	阴平	阳平	上声	去声	入声
扬州话调值	21	35	42	55	4
调　　类	阴平	阳平	上声	去声	阳平
普通话调值	55	35	214	51	35
例　　字	冬	同	董	冻	独

扬州话与普通话相比，两者读音比较接近，调类则前者较后者多了一个入声，调值两者则相距甚远。上述大部分地点，除南京、镇江、江宁、句容、溧水在长江以南，扬中在江中心外，其余扬州等二十二个市县都在长江以北，覆盖了大部分苏北地区；这个区域的语言称为江淮方言一区。南京、镇江、江宁、句容、溧水及扬中称为江淮方言二区。二区与一区的语音有所不同；如南通市、南通县、如东、兴化等四个点有七个声调，即：阴平、阳平、上声、阴去、阳去、阴入、阳入。大丰、东台、泰州、泰兴、海安、如皋有六个声调，即：阴平、阳平、上声、去声、阴入、阳入。江淮方言无论一区或二区的调类，都比北方方言多而比吴方言少。其语势与语调也介于北方方言与吴方言之间，即：爽朗而不刚劲，柔和而不委婉；与这种方言结合的唱腔音调，也都有爽朗、柔和的基本风格。

明清以来流传的时调俗曲，为江淮方言区的牌子曲和扬州清曲、苏中道情等曲种共有的唱腔来源。流传在江淮各地的牌子曲，除少数曲牌为当地民歌外，大都并非土产。此类曲牌在历代艺人传唱过程中都得到了筛选和提炼，并赋予了江淮的地方特色，其唱腔风格都比较抒情细致，属于轻声细唱的类型。

江淮方言还有一类曲种的唱腔，其曲牌仅在一地(县、地方)流传，为某一曲种所特有，它们都源于当地的山歌、号子及小调。如扬州、盐城等地的花鼓唱腔，都是当地的歌舞小曲。淮阴工鼓锣的唱腔音调中有极浓郁的地方号子风味，演唱者自打锣鼓伴奏，极似苏北农民车水时唱的号子。南通、扬州、六合、东台、盐城、连云港等地的童子书也各有自己特有的唱腔，其音调都与当地山歌、号子相近。海州童子书早期唱腔就是当地的劳动号子〔嗬大嗨〕(俗称〔打累累〕)，风格质朴粗犷。

曲 体 结 构

江苏各曲种的唱腔音乐所采用的曲体结构有三种。

板腔体。其结构为在上下句(亦有少数为四句)构成的基本曲调基础上变化反复，其特征是依字行腔，并按书情所需作速度快慢，节拍、旋律伸缩等变化，以组成全部唱腔。属于板腔体唱腔音乐结构的曲种，有苏州弹词、苏州文书、徐州琴书、苏北大鼓、说因果、无锡评曲、常州道情、溧阳三跳、丹阳啷当、小热昏及南通、六合、连云港等地的童子书等。

曲牌体。以各种曲牌自由联缀，或依一定规范联缀成套组成。采用这种曲体结构的江苏各曲种中，它们的曲牌可因依字行腔及书情开展的需要而在腔调及速度上加以变化，但曲牌的主要框架不变，节拍(包括每句唱腔的板数)基本不变。曲牌体曲种有扬州清曲、清淮小曲、盐城大唱、海州宫调牌子曲、扬州弹词以及扬州、盐城、东台、连云港等地的渔鼓道情和常州、宜兴、高淳等地的唱春等。

综合体。凡属综合体唱腔结构的曲种，在其音乐的构成中，板腔体唱腔与曲牌联缀体唱腔并重。有的曲种初期为曲牌体结构，后期增加的新腔多为板腔体，两者又同存于同一个曲种中。综合体曲种有苏滩、宣卷、苏北琴书、徐州花鼓等。

伴　奏　乐　器

江苏各曲种使用的伴奏乐器，大致可分为弹拨乐类、丝弦乐类、打击乐类三种。用弹拨乐器琵琶、三弦伴奏的曲种有苏州弹词、扬州弹词。用丝弦乐伴奏的曲种有苏滩、苏州文书、徐州琴书、苏北琴书及各地的牌子曲等。丝弦乐中主要乐器是二胡，另配有琵琶、三弦等。苏滩有时加笛、笙等管乐器，个别曲目加锣、铙钹等。徐州琴书则用扬琴和坠琴。用丝弦乐伴奏时，都有鼓板或瓷盘、酒盅等打击乐器击节。用打击乐器伴奏的曲种较多。如说因果类的曲种用三跳板、瘪鼓；渔鼓道情用渔鼓、简板；丹阳啷当用竹鼓、竹板；苏北大鼓用大鼓、月牙钢片；徐州、盐城等地的花鼓都用一种两头小中间大的鼓来伴奏，有时也加小锣，又因花鼓曲种是说唱兼舞蹈，鼓除作伴奏外，还兼为舞蹈时的道具；工鼓锣和唱春都用特定规格的锣鼓作伴奏；各地童子书大都以锣鼓作伴奏。

江苏各曲种的伴奏，后来都有所发展，如苏州弹词三人档演出时，中间一人可以加用中阮或二胡，有些开篇也使用丝弦小乐队并增加了古筝等乐器。徐州琴书奏闹台（前奏）音乐时，除常用的扬琴、坠琴外，还使用软弓京胡等。

曲　种　音　乐

苏州弹词音乐　　苏州弹词音乐是在当地民间音乐、小曲基础上，吸收昆曲、滩簧等戏曲、曲艺音乐，及明清俗曲、江南丝竹音乐融合发展而成。

苏州弹词所用的语言分两种。第三人称的表白以及丑脚一类角色的官白用苏州方言。唱词及生、旦、净类角色的官白在传统书目中用“南中州”韵，即苏州官话。

苏州弹词的唱词为七字句。少数三言、五言与七言混合使用。有时七言之前加三字以下（含三字）俗称“戴帽”的衬词，如“我只道（末）选了吉期吉时辰，我只道（末）梳妆打扮来作新（格）人”等；这种衬词的作用是加强唱词的连贯性、通俗性或趣味性。唱词对平仄、韵辙也有一定之规，如每段唱词须一韵到底。在平仄安排上，应为：

平平仄仄仄平平，仄仄平平仄仄平。

仄仄平平平仄仄，平平仄仄仄平平。

但在实际的平仄使用上，则要自由得多。只要求在首句的末一字和偶句的末一字为平声，同时在四三分逗中的第四字，二五分逗的第二、第六字为平声即可。例如（“V”为分逗号，“△”为平声字）：

窈窕风流（△）V杜十娘，自怜（△）V身落在平（△）康。

落花（△）V无主随风（△）舞，飞絮飘零（△）V泪数行（△）。

苏州弹词的音韵为“南中州”韵，共有十三辙：铜钟、江阳、新人、盘欢、天仙（盘欢、天仙的某些字可合成一韵）、逍遥、头由、鸡栖、姑枯、家把、知书、居鱼、兰山（尚有“儿而”，此韵一向并在“知书”韵内。也有人将“回归”从“兰山”中分出成为十四辙）。此外，尚有四个入声韵，即“龌龊”、“墨黑”、“邋遢”、“铁屑”。

苏州弹词的唱腔结构为板腔体，有时也插用一些曲牌。

板腔体唱腔结构，是以上下句唱腔的反复演唱为特征的。例如：

选自《珍珠塔·二见姑》
（魏含英演唱　孙　惕记谱）

（♩=144）

想我一面之言不足凭，（嗯）（嗯）

想那方卿是他不成名，

何致道者的形。

我与他末当初

姑侄初相见，我是并没有

欺贫与重富心。（下略）

其中也有变化，如一个上句两个下句的“凤凰三点头”（简称“凤点头”）结构，常用在开篇的结束或是穿插于正书的唱段之中。唱腔的节拍以$\frac{2}{4}$拍为主，在实际演唱中常因唱词字数的增删或感情处理的需要，增加一拍或减少一拍，使$\frac{2}{4}$拍的唱腔中出现插有$\frac{3}{4}$拍或$\frac{1}{4}$拍的小节，而这种小节并不具有$\frac{3}{4}$、$\frac{1}{4}$拍的节拍特点。在唱腔中亦有有板无眼的$\frac{1}{4}$拍和散板。例如：

选自《玉蜻蜓·描容》
（周玉泉演唱　孙　惕记谱）

（♩＝72）

$\frac{2}{4}$ 5 545 | 3. 53 2 | 2 1 (1 | 2123 5 56 | 3 5 2 3) | 3 3 3 2 |
古派　画　容　先

2 1. | 1 (6 3 55 | 5632 1 52 | $\frac{3}{4}$ 121 1 2 1) | $\frac{2}{4}$ 3 3 1 | 3. 2 2. 1 |
画　鼻，　鼻乃　人　生

6. 5 3 (55 | 6532 1 52) | 5 5 2 3 | 4. 5 3 | $\frac{3}{4}$ 3 2 32 1 0 | 3 2 32 1 |
(呃　嗯)　一土　星，(呃嗯)（呃　嗯）　古云

$\frac{2}{4}$ 3 5 1 | 1 5 6. 16 | 5 (5) | 1 3 (5 | 1 55 6525 | 3 0) | （下略）
万　物　土　中　生。

苏州弹词唱腔音乐结构是简单的，其音乐的丰富主要表现在曲调上。弹词艺人在长期演唱实践中，在师承的基础上，根据各自条件进行了创新发展，先后发展出二十几种不同风格的流派唱腔。这些流派唱腔大都以姓氏命名。最早出现的流派唱腔为清嘉庆、道光时期陈遇乾的“陈调”，俞秀山的“俞调”，清咸丰、同治时期马如飞的“马调”。

“陈调”用真声演唱，特点是苍劲有力，深沉庄重，带有昆曲的韵味，运腔则近似“苏滩”。大多用于老生、老旦、老外等类起角色时的唱腔。唱腔上句落“5”音，下句落“2”音。例如：

选自《秦香莲》
（曹啸君演唱　郁小庭记谱）

中速（♩=84）

我儿

苦　学　有　才

情，　也许　功　名

显帝　京。　你

若与　我儿　来　见　面，

（也）　你叫他（末）杀母

之　仇

要　记　在　心。　把那恶家

奴　送　到

当　官　去　办，　（哎）　方与　为娘

(5 5 5 3)

3 5 2 1) | 3 i | i 0 | 5· 3 2 | （下略）

把冤 伸。

经历代艺人的演唱，“陈调”唱腔已有不少发展。如二十世纪二三十年代蒋如庭用“陈调”唱《三笑·笃穷》，凄凉悲怆催人泪下；五十年代刘天韵用“陈调”唱《林冲踏雪》，深沉苍凉，高亢激愤；六十年代蒋月泉在《玉蜻蜓·厅堂夺子》中所唱“陈调”，吸收了京剧中的〔高拨子〕，在唱腔曲调和过门上都有很大的突破。

“俞调”以假嗓演唱为主，真假嗓并用。在长期发展过程中，已从吟诵式的特点，发展为节奏舒徐，旋律优美，曲调进行委婉曲折，有三回九转之趣的风格特征。一般用于旦、小生等起角色时的唱腔，尤宜抒发深闺佳人哀怨惆怅之情。唱腔上句常落在“6”音，下句落在“5”音。例如：

选自开篇《梅竹》
（俞筱霞演唱 陶谋炯记谱）

慢速（♩=52）

2/4 (6 35 1 35 | 2.355 3523 | 1 35 1 5 | 6 1 5.535 | 2 13 2. 5 | 235.5 3523 |

5 0 i | 6 i.i 6i65 | 3.56i 5653 | 2 23 5 1 | 3 5.5 3523 | 1 35 1 5 |

6 35 1 13 | 235.5 3523 | 1 12 3 | 2 3 6 5 | 1 23 1 35) | i 5. |

栽

(6 35 | 1 13 235.5 |

i 7 6 | 5 - | 1 - | 1 0 | 3523 1 1 | 3 2 35 |

梅

(2 2 2 23 2 23)

3/4 6 35 1 23 1 35) | 2/4 1 1 i | 5 i | 5 6 5 43 | 3/4 2 - 0 |

种(呃)竹 近 深

(6 35 | 1 13 235.5 |

2/4 5 - | 3 2 1 | 6 - | 6 0 | 3523 1 12 | 3 2 35 | 3/4 6 35 1 23 1 23) |

（嗯） 闺，

淡淡相交

竹与（吁）梅。

梅（呃）在（哎）竹边

竹作伴，竹在梅边

梅奉陪。

（下略）

“俞调”在传唱过程中也有过多种变化。清末朱耀笙既用“俞调”演唱表现才子佳人的《西厢记》、《红楼梦》开篇，又用“俞调”演唱气势宏伟的《刀会》、《赵子龙长江截斗》。朱耀笙的侄儿朱介生吸收了京剧旦脚唱腔及北方曲艺和民间小曲的音调，在“俞调”基础上创制了新腔，增强了“俞调”的表现力，为“俞调”的发展做出了突出贡献，被称为“新俞调”。并有代表作开篇《宫怨》传世。

“马调”用真嗓演唱。特点是节奏明快，曲调平直，质朴爽朗，字多腔少，唱腔为叙述功能较强的吟诵风格。唱腔上句落在“1 ”或“6 ”音上，下句落“5 ”音。马如飞擅唱长段唱词和叠句，如《珍珠塔》中的《哭塔》，流畅明快，一气呵成。唱腔下句的第六字常甩出一个拖腔，然后吐出第七字，此种“蜻蜓点水”式的风格已成为“马调”唱腔特征之一。例如：

选自《珍珠塔·哭塔》
（魏含英演唱　孙　惕记谱）

（♩＝112）

2/4 (0 55 3 23 | 3/4 5. 6 1 5 1 1 | 2/4 1 2 1 11 | 5 5 1 1 | 0 2 1 12 | 3/4 5 2 1 1 1 2) |

3 3 2 1 1 | 2/4 1 1 0 | 1 5 6 | 3/4 1 1 3 0 | 2/4 1 1 7 | 6 6 |

难(呃)道　你　不肯　跋涉到　河南去，　一千　里外

5 6 | 3/4 6 76 6. 76 5 0 | 2/4 (5) 5 | 3/4 3 3 5 3 0 | 2/4 2 7 6 | 6 6 6 |

路远　远。难(呃)道你　舍不　得我襄

6 0 6 | 5 5 3 | 1 . 1 | 3/4 1 6 1 7 6 | 6 3 5 0 | 2/4 1 1 5 |

阳　的　陈小　姐，(末)　旧(呃)东家　香火还　有姻

3/4 6 . 3 5 (5) | 2/4 5 - (3. 5) | 3/4 1 5 6525 3 0) |　（下略）

缘。

马如飞的第三代传人魏钰卿，结合自己的条件，在原曲调基础上作了一些发展，唱腔高低起伏，跌宕有致，人称魏派“马调”。现以魏玉卿之子魏含英所唱的“马调”为例：

选自《珍珠塔》方卿唱段
（魏含英演唱　陈　勇记谱）

（♩＝108）

2/4 (0 5 3 2 | 1 1 1 | 1 2 1 | 5 55 1 1 | 1 2 1 11 | 2 5 1 1 | 1 2 1 11 |

2 5 1 1 | 1 2 1) | 1 1 (55 | 3/4 3 2 1 1 1 | 2/4 1 2 1) | 5 5 5 3 | 3 1 3 3 |

未曾 落笔 已心

2 1 1. 6 | (0 5 6 3 | 3/4 5. 6 1 1 1 | 2/4 1 2 1 | 5 22 121 | 1 2 1) | 5 3 3 2 |

伤， 正思

2 1 0 | 5 3 1 | 1 0 | 3/4 2 7 6 5 3 | 2/4 1 1 7 | 6 5 | 6 6 |

落笔 泪两行； 已经 落笔是断回（哎）（哎）

6 76 5 | (5 6 5 | 5 6 5) | 5. (5 | 3/4 2 3 5 6 3 | 2/4 5 65 3 5 | 3/4 6532 1 1 1 |

（哎） 肠。

2/4 1 2 1 | 5 55 1 1 | 1 2 1 2 | 5 22 121 | 1 2 1) | 1. 1 | 3 (55 3 2 | 1 1 1 |

写的是，

1 2 1 | 5 55 1 1 | 1 2 1) | 3/4 3 5 5 3 1. | 2/4 5 3 3 2 | 2 2 | 3 0 (3 2 |

特遵 母命临襄楚，

1 1 1 | 1 2 1) | 5. 3 | 2 2 2 | 2 0 2 0 | 2 7 6 | 6 6 |

四十余天 抵 楚

6 76 5 | (5 5 5. 6 | 5 6 5) | 5. (5 | 3/4 2 3 5 6 3 | 2/4 5 65 3 5 |

邦。

3/4 6543 1 1 1 | 2/4 1 2 1 | 5 5 1 1 | 1 2 1 11 | 2 5 1 1 | 1 2 1) | 5 5 3 |

巧遇

5. 3 3. 2 | 2 32 1. 6 | 1 1 (5 | 3/4 3 2 1 1 1 | 2/4 1 2 1) | 3/4 5 3 1 3. 2 |

姑爹 逢寿 诞， 我是寿礼

2/4 2 32 1 | 0 6. 1 | 5. 3 | 3/4 1 0 1 6 1 1 | 2/4 3 5 | (3 2 1) |

全无 欠 主 张；故而我是 内堂

先去　见　姑　娘。（下略）

继"陈"、"俞"、"马"之后，出现了王石泉将两种不同流派唱腔结合在一起的"俞夹马"（又称"雨夹雪"）。这种被时人称作"忽俞忽马殊无准"的自来调，曾风靡书坛，流传后世，被人称作〔自由调〕或〔书调〕。例如：

选自《珍珠塔》
（杨月槎　杨星槎演唱　陈　勇记谱）

（♩=126）

（方　唱）太　夫　人（末）　意　欲　搀　扶　起，

（陈唱）代　把　绞　绡　拭泪　痕。

（陈白）　啊，舅娘。（方白）小姐。　（陈唱）

表　弟　去　冬　曾　逢　盗，

河　南　襄　阳　两　无　音。

一　水　之　遥　千　里　隔，　此　身

何（呃）处　太　飘　零。　那　今

年　E　本　开　船　去，

(5 1 2 3 | 5 6 3 5 | 2 3 2 3) | 5 1 | 5 1 | 3 2 32 | 1 · 0 |

（呀）　太 平 庄

3 5 5 | 12 16 | 5 - | 4· 5 3 | （下略）

母 子（呀） 不相 亲。

二十世纪初，杨筱亭在“俞调”基础上创造出爽朗利索的短腔，称为“小阳调”。之后。相继出现了从“马调”衍变而来的沈俭安的“沈调”；薛筱卿的“薛调”；和“俞调”有渊源关系的祁莲芳的“祁调”，以及夏荷生的“夏调”、周玉泉的“周调”、徐云志的“徐调”。进入三四十年代，流派成纷呈之势，先后又产生了“严（雪亭）调”、“祥（朱耀祥）调”、“蒋（月泉）调”、“杨（振雄）调”、“姚（荫梅）调”、“李（仲康）调”。五十年代，又有“张（鉴庭）调”、“琴（朱雪琴）调”、“丽（徐丽仙）调”、“侯（莉君）调”、“尤（惠秋）调”以及“薛小飞调”、“王月香调”等。

苏州弹词唱腔中亦使用一些曲牌，大都用在故事中起特殊的角色上。如起帝王角唱〔点绛唇〕，起媒婆、丫头角唱〔剪靛花〕、〔费伽调〕，起小市民角唱〔乱鸡啼〕，起僧道角唱〔耍孩儿〕、〔道情调〕等。此外还有〔大九连环〕、〔小九连环〕、〔银绞丝〕、〔四喜调〕、〔海曲〕、〔铃铃调〕、〔锁南枝等〕。例如：

选自《描金凤》
（景文梅演唱　孙　惕记谱）

【剪靛花】（♩=120）

3/4 (6765 6 5 6 5) | 6 65 6 65 6 | 2/4 2 32 1 | 3/4 6 1 1 3 5 |

媒婆　忙行　走，（哎　呀）　手来照红灯，

6561 5 (5 5 6) | 2/4 2 32 1 | 2 32 1 | 3 5 6561 | 5 (55 5567) |

（哎　呀）　可　恨　江　湖　太　无　情，

1 6 3 | 5 5· (6 7) | 3 5 3 | 2 3 3 | 2 0 5 | 3/4 6 65 6 65 6 |

偷裤子　实在　勿 该（仔） 应，（哎哎　呀） 我　赶到　他 家　去，

2/4 2 32 1 | 3/4 6 1· 1 3 5 | 6561 5 (5 5 6) | 2/4 2 1 | 2 1 | 6 5 6561 |

（哎　呀）　说他　女儿 听，（哎　呀）　两　下　争　吵　惊动 众乡

渐慢

5 (5 5 56) | 5 1 | 6 6 5 | 3 5 3 | 2 3 3 | 2 0 | （下略）

邻，　道 此　情 岂勿　笑 煞了　人！（哎哎　呀）

选自《秦香莲》
（庞学庭演唱　孙　惕记谱）

【乱鸡啼】（♩=120－192）

2/4 (0·5 6 | 6·5 66 | 3/4 05 3535 6 | 2/4 6·5 66 | 05 35 | 6 6) | 6 2 |（突慢）
望青

7·6 56 | 7 - | 6 - | (6·5 66 | 05 35 | 6 6) | i 0 2 0 |（稍慢）
天，　　　　　　　　　　　　　　高　悬

3/4 3 57 6 | 2/4 5 5 3 | 2 2 | 5 5 3 | 3/4 21 2· (5 35 | 2/4 6 6 |
明　镜，且听我三阳且听我　三　阳

7 2 | 7·6 5·6 | 3/4 27 6· (5 66 | 2/4 05 3535 | 3/4 6 6·5 66 | 2/4 05 35 |
禀分　　　　　明。

6 6) | 1/4 XX | XX | X·X | XX | XX | X0 | XX | XX | X0 |
提起　秦香　莲，俚　实在　有冤　情。　出身　良家　女，

X·X | XX | X0 | XX | XX | XX | XX | XX | X0 | XX |
嫁拨　读书　人。　夫君　陈世　美，俚　肚里　有才　情。　三年

XX | X0 | XX | XX | XX | 5 5 3 | 2 2 | 5 5 3 |
门前　事，　赶考　到东　京（末），勒我　店里　勒我

3/4 2 2· (5 35 | 2/4 6 6 | 6 2 | 7·6 5·6 | 27 6 |　（下略）
店里　　　　　　　暂安　　　　　身。

苏州弹词时期多为男子一人用三弦自弹自唱单档说书。清末，出现了双档演唱，开始有了下手演唱上手用三弦伴奏，上手演唱下手以琵琶托腔的互相伴奏手法。随着艺人弹奏水平的不断提高，伴奏在弹词中便占有了相当重要的位置。二十世纪三十年代前后蒋如庭和薛筱卿在伴奏方面均负盛名，蒋如庭擅长三弦，以难度很高的“下三把”高音为朱介生所唱的“俞调”作伴奏，唱、弹水乳交融，浑然一体。薛筱卿的琵琶伴奏，以灵活多变的华彩旋律为上手沈俭安托腔，并在间奏过门中做了很大的丰富，伴奏的音乐性大为增强。例如：

选自《珍珠塔·打三不孝》
（沈俭安演唱　薛筱卿伴奏　孙　惕记谱）

（♩＝104）

琵琶伴奏

三弦过门

唱　腔

我是　命　尔　襄　阳

远　探　亲，　想到

临　行　何　等　细　叮　咛。

（下略）

此后，苏州弹词的伴奏出现了不断创新和提高的局面，涌现了张鉴国、郭彬卿、朱雪吟、李子红等一批著名琵琶弹奏的高手。

苏州弹词的伴奏无固定曲谱，全凭艺人在熟悉拼档者唱腔特点的基础上，作即兴发挥。在乐器的配合方面，大体上是三弦谱较简，奏曲调的骨架音；琵琶谱较繁，奏曲调的加花、铺垫等。伴奏的技法大致有以下几类：

润饰性衬托。通常用于“俞调”、“陈调”、“周调”、“蒋调”等。例如：

选自《玉蜻蜓·描容》
（周玉泉演唱　龚克敏伴奏　陶谋炯记谱）

（♩=72）

三弦 2/4 0 06 | 3 23 5 56 | 1 52 12 1 | 1 2 1 | 0 0 | 0 05 |
琵琶 2/4 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 5 4·2 | 30 0 |
唱腔 2/4 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 1 545 | 32 21 |
垂眼　沉　吟

35 6532 | 1 52 12 1 | 1 0 1 | 0 0 | 3/4 0 0 055 |
3 23 5535 | 1·235 2321 | 7·123 1 3 | 5· 2 3 5 | 3/4 3 3 5·321 1·212 |
0 0 | 0 0 | 0 0 | 5 · 1 | 3/4 3 3 321 1· 6 |
君　即　临，（呃　嗯）

2/4 35 6532 | 1 52 12 1 | 1 2 1 | 0 0 | 0 0 | 3 23 5 56 |
2/4 37 6545 | 1·235 23 1 | 4·327 1 3 | 5· 2 3 | 2·321 6·765 | 3 23 5535 |
2/4 0 0 | 0 0 | 0 0 | 353 2 | 21 6· 5 | 0 0 |
宛　然

1 52 12 1 | 1 2 1 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 5 0 |
1·235 23 1 | 4·327 1 3 | 5· 2 3 5 | 0 1 3 2 | 2561 5·672 | 6543 5154 |
0 0 | 0 0 | 5 3 2 1 | 3 1 2 | 21 6 5 | 0 1 |
相　会　在　三　春。

0 5 1 55 | 6525 3 0 | 7 6 5 | 5632 1 52 | 3/4 12 1 1 2 1 1 |
3 32 1·343 | 2345 3123 | 4 3·234 | 554323 1 55 | 3/4 35 1 4·327 1 |
30 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 3/4 0 0 - |
（呃嗯）

2/4 0 0 | 0 0 | 0 61 | 2123 556 | 35 23 | 0 0 |
2/4 5 4·2 | 3 0 | 232 1761 | 2123 5554 | 3·235 2123 | 5·2 3·2 |
2/4 5 545 | 3·53 2 | 2 1 | 0 0 | 0 0 | 3 3 32 |
古派 画 容 先

0 0 | 06 355 | 5632 152 | 3/4 121 12 1 | 2/4 0 0 |
3217 6535 | 14 4323 | 5513 135 | 3/4 231 4·327 13 | 2/4 523 51 |
2 1· | 10 0 | 0 0 | 3/4 0 0 0 | 2/4 33 1 |
画 鼻， 鼻乃

0 0 | 0 055 | 5632 152 | 0 0 | 0 0 | 3/4 0 05 32 |
02 5·1 | 6765 35 | 5535 135 | 21 02 | 4·2 33 | 3/4 34232 1·112 37 |
3·2 2·1 | 6·5 3 | 0 0 | 55 23 | 4·5 3 | 3/4 3232 1 0 |
人 生 （呃 嗯） 一土 星；（呃嗯） （呃嗯）

0 0 0 | 2/4 0 0 | 0 0 | 0 5 | 0 05 |
65643 5235 14 | 2/4 323 5535 | 11 2276 | 52 3561 | 5154 33·2 |
3 232 1 | 2/4 3 5 1 | 15 616 | 5 0 | 1 30 | （下略）
古 云 万 物 土 中 生。（呃 嗯）

按腔配点伴奏法。随着唱腔的起伏，伴奏以“1、3、5”三音为支点，即兴发挥，使唱腔与伴奏形成支声复调。具有代表性的为“沈调”、“薛调”的伴奏。例如：

选自《珍珠塔》

（沈俭安演唱 薛筱卿伴奏 陶谋炯记谱）

（♩=104）

三弦 2/4 0 56 | 325 | 1 11 | 12 12 | 5·22 11 | 25 1 |
琵琶 2/4 0 05 | 32 535 | 1 76 561 | 653 17 | 5 32 1 | 6123 16 |
唱腔 2/4 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

我是命尔 襄 阳

远 探 亲，

想到临行 何 等 细 叮 咛。

说道 姑 丈

姑 娘 钦 敬 尊， 三 党

之 中 一脉 亲；两 家 不啻 一家 人。

（下略）

对比性衬托。即伴奏与唱腔之间在节奏、音区、声部动向等方面有较鲜明的对比。例如“李（仲康）调”的琵琶伴奏：

选自《杨乃武·翻案》毕秀英唱段

（李仲康演唱　李子红伴奏　陶谋炯记谱）

（♩＝84）

三弦

琵琶

唱腔

那毕娘　　微　叹

一声（嗯）　唉，

她是　无限　忧　愁　　抱胸

怀。

想到昔年 刘子谋夫的

命，自恨 当初 倒 没主 裁。

我是 凭 指 使，种 祸 胎，害

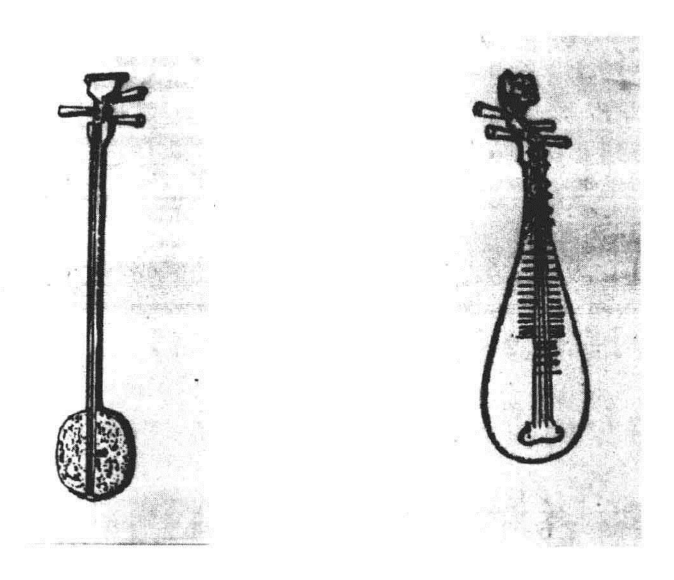
0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

1 - | 0 05 | 56 11 | 26 15 | 65 6561 | 5 5 6 | 1 - |

3 2 | 1 - | 33 12 | 61 02 | 25 0 | 0 0 | 1 - | （下略）

杨 家 叔叔 不应 （嗯） 该。

苏州弹词的伴奏乐器主要是三弦(见左图)、琵琶(见右图)。三弦为小三弦,长九十厘米左右。琴鼓呈椭圆形,两面鞔蟒皮,鼓长十四厘米左右,鼓宽约十一厘米左右。柄长而无品,张三根弦。琵琶呈半梨形,面平背圆,以桐木板蒙面,琴项向后弯曲。颈与面板上设"相"和"品"。张四根琴弦,有四相十三品,能奏所有半音。



苏州弹词在说正书前常演奏《三六》等江苏民间乐曲，以起定场作用。弹词艺人中演奏此曲著名的有庞学庭，演奏师承蒋如庭，指法娴熟，把位和弦多变，多上下滑音。三弦定弦为"5 — 1 — 5 "。

三 六

1 = E $\frac{2}{4}$

庞学庭演奏
陶谋炯记谱

慢起　快速（♩=144）

$\frac{2}{4}$ 6 - | 2 - | 1 1 | 11 2 | 6 2 | 12 65 |

3 21 5 56 | 3 5 2 3 | 5 i· ii | 6 5 5 3 | 2· 55 2 3 | 5· 66 5 3 | 2 3 5· 66 |

5 3 2 1 | 6 6 56 7 | 6 6 6· 55 | i i 3 | 23 i 2 | 2 5 3 2 | 5 i· 22 |

i2 1 5 2 | 3 5 | 5 3 2 3 | 5 3 5 | 5· i | i i i 65 | 3· 55 6 i |

6 65 3 5 | i 1 i· 22 | i 1 i2 3 | 2· 3 | 7 · 66 | 5 3 5 56 | i 1 2 22 |

i 2 i 7 | 6 2 3 5 | 6 6 6 | 7777 7 7 | 6 7 6765 | 3 55 3 5 | 6 6 6 |

7777 7 7 | 6 7 6765 | 3567 6535 | 6 6 6 | 2227 2227 | 6 7 6765 | 3· 55 6 i |

5 6 5 2 | 3 0 22 | 3 2 5· 66 | 3 5 3 2 | 1 66 1 1 | 0 6 56 7 | 6 6 6· 55 |

i i 0 3 | 23 i 2 22 | 2 5 3 2 | 5 i· 22 | i i 2 | 3 5 | 5· 33 2 3 |

5 3 5 | 0 i | i i i 65 | 3· 55 6 i | 6 65 3 5 | i 1 i· 22 | i 1 i2 3 |

2· 3 | 7· 66 | 5 3 5 56 | i 1 2 22 | i 2 i 7 | 6 2 3 5 | 6 6 6 |

i· 5 | 6 - | i· 5 | 6 - | i 5 | 6 2 | 7· 6 56 7 |

6 - | 7 - | 6 7 6765 | 3· 55 3· 55 | 6 6 6 | 2227 2227 | 6 7 6765 |

3· 55 3· 55 | 6 6 6 7 | 5 6 1· 66 | 5 1 5 2 | 3 0 | 5 1· 22 | 1 1 2 |

3 3 | 3· 55 6 1 | 5 1 5 2 | 3 0· 66 | 3 23 5 56 | 3 5 3 2 | 1· 22 1 1 |

0 6 56 7 | 6 6 6 55 | 1 1 3 | 23 1 2· 22 | 2 5 3 23 | 5 1· 22 | 12 1 0 2 |

3 5 | 5· 33 2 3 | 5 3 5 5 | 5 1· 11 | 6 1 6 5 | 3 55 6 1 | 6 65 3 5 |

1 1· 22 | 1 1 12 3 | 2 · 3 | 1 3 2 3 | 5 3 5· 32 | 1· 22 3 2 | 1 3 2 1 |

6 5 3 5 | 6 0 | 1 55 2 3 | 1 55 1 1 | 6665 3 23 | 5 5 5· 22 | 1 1 2 3 |

1· 11 1 7 | 6 5 3 23 | 5 5 5· 66 | 5 6 4· 66 | 5 6 4· 66 | 5 4 5 3 | 2 55 2 3 |

5· 66 5 3 | 2 3 5· 66 | 5 3 2 1 | 6 6 56 7 | 6 6 6· 55 | 1 1 0 3 | 23 1 2· 22 |

2 5 3 2 | 5 56 1 66 | 5 1 5 1 | 3 23 5· 66 | 3 5 2 3 | 5 3 5 5 | 5 1 |

6 1 6 65 | 3 5 6 1 | 6 65 3 5 | 1 1 1 22 | 1 1 12 3 | 2· 3 | 7· 66 |

5 3 5 66 | 1 1 2 22 | i 2 i 7 | 6 2 3 5 | 6 6 6 | 7 . 6 | 5 56 7 2 |

6 7 6765 | 4. 55 3. 66 | 5 6 5 2 | 3 0 | 7 . 6 | 5 56 2 7 | 6 7 6765 |

4. 55 3. 66 | 5 6 5 2 | 3 3 3 2 | 3 23 5. 66 | 3 5 3 2 | 1 22 1 1 | 6 6 56 7 |

6 6 6. 55 | 1 55 1 3 | 2 1 2. 22 | 2 5 3 2 | 5 1. 22 | 1 1 0 2 | 3 5. 55 |

5. 33 2 3 | 5 5 | 0 i | i i 6 65 | 3. 55 6 i | 6 65 3 5 | i 1 i 22 |

渐慢

i 1 i2 3 | 2 . 3 | 7 . 66 | 5 3 5 56 | i 1 2. 22 | i 2 i 7 | 3/4 6 2 3 5 6. 55 |

略快

6 i 5 4 3. 66 | 5 1 5 2 3. 55 | 6 i 5 4 3. 66 | 5 1 0 2 3. 22 | 1 1 0 2 3. 22 |

渐慢

2/4 1 1 0 2 | 3 . 5 5 6 i | 5 6 4 5 6 | 3 - | 3 5 ‖

扬州弹词音乐　扬州弹词音乐是在扬州民歌小曲基础上，吸收部分明清俗曲及昆曲曲牌组合而成。

扬州弹词用扬州方言说唱，以说为主，说唱相间。文体为散韵结合，叙事与代言相结合。唱词以七言体上下句式为主，其它句式因曲牌格律不同而各异。唱词注重平仄，讲究音韵。

扬州弹词的音韵，为张昌、真生、清星、天仙、焦梢、啼西、吹灰、抽收、图书、婆娑、单山、爬沙、开怀、红中，以及入声韵铁屑、黑特、六足、霍托、邋遢等十九道韵辙。

扬州弹词唱腔结构属曲牌体，唱段为“单曲反复”结构。常用曲牌有〔三七梨花〕、〔沉水〕、〔锁南枝〕、〔海曲〕、〔道情〕等，长篇书目还采用〔剪靛花〕等俗曲曲牌。

〔三七梨花〕是扬州弹词最主要的曲牌，具有浓郁的扬州民歌风味。唱腔为上下句结构，上句落“5”或“1”音，下句落“2”音上。唱词为七字句，唱词以二五和四三分逗。演唱时先将第一句的唱词的前二或四字用念白念出，然后起过门接唱下去。唱至最后一句词的第六字，加一短过门，尔后才唱最后一字。此曲牌上句最后一字的拖腔，旋律最富有变化，演唱者常根据自己的嗓音条件和书目内容即兴发挥创造，或长或短，或抑或扬，跌宕起伏，韵味醇厚。例如：

选自《玉蜻蜓·申贵生别妻寻尼》
（张慧侬演唱　黄河、刘克远记谱）

【三七梨花】　（♩=90）

サ (0 6 1 2 22 3 2) 4/4 5 - 6 5 |
（白）贤婿，你可知读书人要：三更　（唱）灯　火

5/4 (6· 5 6 i 6 5 5 3 5 2) | 4/4 6 5 - 5 | 5/4 1 · (3 2 3 1 6 5) |
五　更

4/4 5 6 6 6 5 | 5/4 (0 5 5 32 3 5 2 3 1 1) | 4/4 3 i · 6 1 3 5 |
鸡，　正　是　男　儿

5/4 5 (5 5 32 3 5 2 3 1 1) | 4/4 5 2 5 5 6 | 5 · (1 6 5 3 5) |
发　愤

2 - (5 55 5 3 | 2 3 6 3 1 3 23 5) | 6 6 · 6 5 | 2 - (2 2 2 3 |
时。　黑　发　不　知

5/4 5 6i 6 5 5 32 3 5 6 5) | 4/4 3. 5 6 5 1 - | 2/4 (1· 2 3 5) |
为　学

4/4 6 · i 6 5 3 1 | 2 - (2 2 3 | 5 6i 6 5 5 33 3 3 | 5/4 2 5 3 2) 1 - 1 1 |
好，　（噢）　到

4/4 2 1 3· (5 | 32 35 23 1) | 1 61 5 3· | 2/4 (3·3 33) |
白 头 方 悔

4/4 5 2 2·1 6 | 5 (1 65 35) | 2 - - - | （下略）
读 书 迟。

〔沉水〕的唱腔也是上下句结构，上句落“6”音，下句落“3”音。唱词为七字句，曲调低沉，多用于悲苦的诉说。例如：

选自《珍珠塔》
（顾 群演唱 陈乃震记谱）

（♩=108）

2/4 (7 66 | 55 66) | 3/4 5 6 - | 2/4 (66 56) | 1 6 3 | 2 1 | 6 5 |
彩 萍 跪 倒 在 楼 坪，

6·5 6 | 1 5 | (0 76 55 | 0 76 55) | 1 32 2 16 | 3/4 6 32 03 03 |
膝 行 几 步 见 东 君。

2/4 X X X | 5· 1 | 6 6 | 3/4 (0 77 66 56) | 2/4 61 61 | 5· 7 |
小 姐 说 务 乞 家 爷 联 和 好，

06 06 | 0 6 0 | 6 5 | (0 76 55 | 0 76 55) | 3/4 12 16 53 |
千 金 榻 上 可 安 宁。

53 03 03 | （下略）

〔锁南枝〕唱腔也是上下句结构，上句落“1”音，下句落“2”音。多表现活跃、诙谐的情绪。例如：

选自《玉蜻蜓》
（张慧侬 演唱 杨 珺记谱）

（♩=120）

4/4 66 2 - - | 1 - - 23 | 1 - - 2 | 3· 2 0 21 |
（白）你问 （唱）法华 庵 有 路 三

6 1 - 23 | 1 - - 2 | 3 - - 21 | 2 03 23 1 | 65 6 0 5 |
条， 要 到 庵 中 是

3 1 65 35 | 1 2 (21) 35 | 2 - - - | （下略）
这 一 条。

前面三支曲牌是扬州弹词的基本曲牌。另外，〔海曲〕由昆曲衍化而来，具有浓郁的昆曲韵味；〔道情〕、〔剪靛花〕都是从明清俗曲中吸收来的。

扬州弹词的伴奏较为简单，由演员自弹自唱，上手弹三弦，下手弹琵琶，跟随唱腔相互托伴。

启海弹词音乐　启海弹词音乐是在启东、海门一带流传的“钹子书”唱腔基础上，受苏州弹词音乐的影响逐步发展而成的。

启海弹词早期用当地方言说唱，后因书目和唱腔均仿苏州弹词，故“南中州韵”的吴语官话及苏州方言也大量被运用。

启海弹词唱词的句式等与苏州弹词大致相同。唱腔的音乐结构为板腔体。二十世纪二十年代至四十年代，唱腔以〔嗯嗯调〕为主，它是在钹子书〔莺歌调〕基础上发展创造出来的，又称〔老北调〕；是上下句结构的唱腔，上句和下句均落在“5”音上。例如：

选自开篇《半字》
（顾玉兰演唱　黄　慧记谱）

【老北调】（♩=96）

2/4 (5 5 | 6· 6 66 | 65 35 | 3/4 2 66 65 | 2/4 10 10 ‖: 22 35 | 10 10) :‖

12 16 | 5 - | 5 - | 5 - | 5 - | (6· 6 66 | 65 35 | 2 66 |
一 别

65 35 | 10 10 ‖: 22 35 | 10 10) :‖ 5 - | 3 5 | 1 61 | 1· 2 32 |
君 家 有 半

21 66 | 5 - | 5 - | 5 - | 5 - | 3/4 (6· 6 66 35 | 2/4 10 10 ‖: 22 35 |
年，

10 10) :‖ 32 35 | 2 7 | 3/4 65 676 5 | 2/4 5 - | 5 - | 5 - | 5 - |
半 思 半 想 病 恹 恹。

3/4 (6· 6 66 35 | 2/4 10 10 ‖: 22 35 | 10 10) :‖ 23 6 | 5 - | 6 16 |
半 路 亭 中

与君　未分　手，

半　曲　瑶　琴(要)断　半　弦。（下略）

二十世纪四十年代至五十年代，受苏州弹词影响，启海弹词艺人在〔老北调〕基础上融化吸收了苏州弹词的唱腔旋律，创造了带有苏州弹词音调特征的唱腔旋律，与钹子书〔莺歌调〕已有明显的不同。例如：

选自《珍珠塔》
（刘渐鸿演唱）

我　家　住　河（啊）南　开　封

府，　祥　符县　该　管　太　平

村。　先　祖　名（呐）叫　方　天

爵，　领　班　首　相　在　朝

廷。（下略）

此段唱腔包括前奏、间奏与苏州弹词〔沈薛调〕均有相同之处；下句唱腔的拖腔已具有苏州弹词“拖六点一”的雏形。

五十年代后，启海弹词艺人纷纷丢弃〔老北调〕，改用苏州弹词的唱腔，进入六十年代，〔老北调〕已很少有人演唱了。

启海弹词的伴奏也用小三弦和琵琶。与苏州弹词风格基本相似。

苏州滩簧音乐　　苏州滩簧音乐是在滩簧调基础上，吸收昆曲，时剧及苏州当地流行的俗曲曲牌逐步融合发展而成的。

苏州滩簧所用语言有两种。凡丑和六旦类脚色的说白和唱词都用苏州方言，五旦、小生、老生、老旦、净等类脚色的唱词与说白都用苏州方言与中州韵结合的"南中州韵"即苏州官话。苏州方言有阴平、阳平、上声、阴去、阳去、阴入、阳入七个声调，对入声字及尖团字的声韵处理都极为讲究，唱词共有十三辙外加四个入声韵，(与苏州弹词相同)。

唱词句式以七字句为主。唱词有二、五分逗和四、三分逗两种。除七字句外，尚有三字句、五字句与七字句混用的句式结构；来自昆曲的前滩曲目中的长短句式结构；七字句前加衬词(俗称"戴帽")的句式结构。一般衬词均在三字(含三字)以下。在一段唱词中，首句与偶句押韵。〔太平调〕唱段中间，尤其在结尾处常用"凤点头"三句式。〔流水板〕、〔弦索调〕等为"起、平、落"式的曲体结构，在上下句之外常插进似说似唱的"湿(实)板干唱"，这种句子数量不限，一句、十句均可，每句字数不论，任何一句都可押韵，也都可不押韵，只要在落板的最后一个下句押韵即可。

苏滩音乐属综合体结构，一个曲目里常常是板腔体唱腔与曲牌体唱腔共存。基本情况为：(1)苏滩的基本调〔太平调〕、〔快板〕、〔流水板〕等各种不同板式的唱腔，常按一定规律连接构成唱段。而同一曲目中的另一段唱腔则为曲牌体结构，通常为单曲反复或联缀一到两个短小曲牌，没有三个以上曲牌组套的唱段。如后滩《卖草囤》中，师太以一眼板和三眼板混合的旦腔〔太平调〕开始，后转〔快板〕，再接赵开伦唱的〔流水板〕，这是一眼板、三眼板、快板、流水板连接的一段唱腔。隔了不少对白后，有师太陪赵开伦观看佛殿时两人对唱的一段〔费伽调〕，而〔费伽调〕则是苏滩和苏州弹词都常用的俗曲曲牌。在这种结构里，曲牌〔费伽调〕的节拍与〔太平调〕均不相同，而且是作为自行起止的唱段而存在。有的曲目中还有纯属插曲性质的曲牌，其唱词可以与曲目内容毫无联系。如《昭君出塞》中唱的〔金陵塔〕即是。(2)苏滩中的前滩曲目是由昆曲和时剧移植而来的。此类曲目，不同程度地保留了原昆曲、时剧的部分音乐，有的就唱原词原曲，如其"曲头"、"曲尾"、"尾声"。"曲头"是指沿用昆曲或时剧的这一折开始部分的曲牌；"曲尾"是指沿用原折结束时的曲牌；"尾声"则是指沿用了原套曲的尾声。所以苏滩的不同曲目中虽有相同名称的曲头、曲尾、尾声，实际上曲调是不同的。所谓对原曲牌的沿用，并非沿用独立完整的唱段，如有些曲头可以很短，只唱一句便作为引子转入〔太平调〕。而曲尾与尾声多是作为〔太平调〕或整个曲目结束时的补充。在移植昆曲、时剧曲目里，有些唱段用〔太平调〕无法代替，即沿用原曲牌，如净上场时唱的〔点绛唇〕和齐唱的〔羽调排歌〕等。(3)在一部分从时剧移植来的苏滩曲目中，很多地方唱原来时剧的腔调或另换曲牌演唱，改唱〔太平调〕的地方则是少数。如《孽海记·下山》是从同名时剧移植而来，在苏滩的唱腔中除小和尚有一段〔太平调〕外，其余曲头、尾声都与原时剧相同。又如《芦林》从时剧《跃鲤记·芦林》移植而来，苏滩〔弦索调〕的唱腔与

原时剧的曲调基本相同，〔弦索调〕也是苏滩常用曲调之一，并发展成为一种“起、平、落”式的曲体结构。

苏滩唱腔大体可分四类：第一类为基本调，第二类为常用调，第三类为昆曲曲牌，第四类为民歌俗曲曲牌。

第一类基本调唱腔为板腔体，有〔太平调〕、〔快板〕、〔流水板〕等。〔太平调〕生、旦分腔，生腔中小生、老生、老外、净、丑的〔太平调〕在腔调上各有差别，老旦腔从老生腔中化出。旦腔中的五旦、六旦也有腔调上的不同。

六旦〔太平调〕唱腔的基本结构是上下句体，上句落“5”音，下句落“6”音。落音变化较多的是上句，常见先落“6”音。再经小过门过渡接一个“点腔”落至“5”音。例如：

选自后滩《卖草囤》

（张　娴演唱）

【太平调】（♩=64）

2/4 (0 65) | 4/4 6 32 216 (65 | 2/4 6 i 32) | 4/4 6 i 32 216 | 2/4 i 5. |

芙蓉开　映小春，

(53 321) | 4/4 32 216 6 53 | 2/4 (2 12 356i) | 4/4 5 3 32 i2 i |

庵堂里师太　冷清

6 (6532 1.3 23 1) | 35. 3 6 i | 2/4 (656i 2i6i) | 4/4 32 i2 232 (3235 |

清。　独坐在云房　心里（呀）

（点腔）

3.5 656 (6i22 ii65 | 3523) 65. 5 (2315 | 2/4 6 6531 | 2 3532 |

想，　（啊）

i 76) | 4/4 i.3 3i 33. i | 6 53 (2.5 356i) | 5. 3 3.2 i.2 |

想爹娘　不把（啊）奴奴　配对

4/4 6 (6532 1.3 23 1) | （中略四句） | i 656 3531 2 | 2/4 (2.5 3 32) |

亲。　爹娘啊

4/4 i - 5 3 | 3.2 i 2.3 (2312) | 2/4 3.5 656 | (6i22 2i65 |

竟听了相公的　话，

（点腔）

3212） 35· | 5 3（3212 | 6 6561 | 2 6535 | 1 7 6）| 4/4 32 1 6 5 3 |

（啊）　　　　　　　　　　　　　　将 奴 送 进

（6·1 6532 1·3 23 1）

2/4（2312 3523）| 4/4 5 3 2·3 1 | 6 - 0 0 | 5 3 2 1 |

庵 堂 门。　　　　跪 在 殿 前

2/4（6 61 2161）| 4/4 3 1·（1 61）3 1 | 2/4 1（2312）| 4/4 6 0 1 1· 3 4 |

削奴　　青 丝　　　发，哎呀 苦 恼

（点腔）

3531 2 2（5 3 35 | 2/4 6165）6 5· | 5· 3（3321 | 6 6561 | 2 6532 |

嘘，　　　　　　　（啊）

1）2 1 | 4/4 2 2 1 6 1 | 2/4（2 5 3561）| 5 3 3 2 1 | 6（下略）

叫奴　一口　长 斋　　　荤 不 闻。

旦腔〔太平调〕腔调（包括落音）变化特别多。如五旦〔太平调〕第一句可处理成散唱；亦可在“点腔”处加一句唱词；有时下句可不落“6”音而落“2”音等。例如：

选自《卖油郎独占花魁》
（张继青演唱　徐学法记谱）

【太平调】

サ（6 -）6 6· 3 1 - - 2·1 6 5· 5 - 3 - 6 - 5 - |

月 朗　　　星　　　稀

（♩=30）

2/4（3 56 2317）| 4/4 6 1·761 3532 2765 | 1 5（5761 3 32 1761）|

万　　籁　　幽，

303 3·2 1 53 1·261 3·643 | 2/4（2·356 3123）| 4/4 2 2 5 3（761）2 3·2 1 72 |

一腔　　新　恨　　　　转　　家

【节节高】（♩=120）　　渐慢

6 - - - | 2/4（2 1 1 2 | 1 - | 2 1 6 5 | 6 - | 5 1 7 6 | 5· 6 1 7 | 6 5 1 2 |

楼。

（♩=36）　【太平调】

豪　门　不肯　把

（原过门和点腔处）

笙　歌　歇，　他们是　饱暖　不知　愁，

说什　么　西　湖　胜　汴

州。　我　与　你

家　门　在　那　里，

（咿）

儿归　来　沉　醉

渐慢

倦　双　眸。　（下略）

生腔〔太平调〕的基本结构为四句式。四句的落音分别是5、2、2、2，但如果一个唱段是八句时，第五句亦落“2”音，因一般情况下只唱段的起句（第一句）才落“5”音。例如：

选自《花魁记》
（丁克罗　演唱）

【太平调】

但听　谯楼　打　四

更，我秦钟心内

不安宁。美娘酒醉还未

醒，未知可是辛瑶

琴？使我心中多忧

宝贵的光阴在此

虑，不能叙谈

时，一刹之间

枉费心。

要离分。

（下略）

生腔〔太平调〕的腔调（包括四句的落音）也有许多变化，比如第四句唱腔不落“2”音而落“1”音，并从此以下，上句都落“5”音，下句都落“1”音，使唱腔在调式、调性上都发生了变化。例如：

选自前滩《白蛇传·断桥》
蒋玉芳演唱　吴伯定记谱

【太平调】（♩＝48）

（许仙唱）胆碎魂销在昨朝，

(♩=60)

6̂) 0 (| (3 - -) | 2/4 3 3 2 | (3256 2316) |

(白)喔唷！吓死我也！ (唱) 缘 何

4/4 2 3 1 (56) i 6 63565 | 1 (i76i 1·235 231) | 65 1 3 2 0 7 6 (5 6) |

平 地 起 波

6 01 2 (2365 1) 5 | 1 1265 (5676) i 0 2 7 | 6 07 6i 5 i 3 2 |

涛。 我 为 化 檀 香

2/4 (356i 6543) | 4/4 2 232 10 (2·356 31 2) | 6· 2 1 (0 5) 6 6 | 2/4 5 03 2 |

(昂) 虔 诚 拜 佛，

(2123 56i7 | 4/4 6· i 6432 1· 3 231) | 2/4 6 161 6 0 | 2 i 3 | (3 56 23 1) |

(啊) 哪 知

4/4 i 6 3 i6i65 32 5 | 2/4 1·6 1 12165 | (1·235 23 1) | 4/4 5 1 3 2 0 7·2 6 |

反 把 祸 来

2/4 1· (3 23 2 | 2365 1 2) | 4/4 3 i i·6 5 6 5·6 3 | 2/4 (2·35i 6i 3) |

招。 娘子与 小青

4/4 2· 532 1 0 2· 6 i 0 2 | 6 65 35 1 2165 (i7 6) | 5 5 (2123 56i7 |

同 把 金山 上，

2/4 6 6i32 | 4/4 1233 23 1 6) 6 5 | 5· 323 1 i 6 65 5 | 1 0 5 3 2 0 1 76 2 |

(唱)她们 见 见 了 禅

2/4 2· 1 5 (i2 7 | 6 3 231) | 4/4 5 3 1 3 2 0172 6 | 2/4 1· (3 23 2 | 2365 1 2 |

师 把 夫 讨。

(中略两句) | 4/4 i i 6 5 1 0 (5676) | 2/4 i 0 2 7 | 6 07 6i 5 |

一个 儿是 佛 法 无

i 3 2 | (356i 65 3) | 4/4 2 2 1 (2356 31 2) | 6. 2 1 (05) 6 |

边 (咿) 神 通 广

2/4 5305 2 | 2 (123 5617 | 6. i 6532 | 1.233 23 1) | 4/4 6 65 (6. i 2 6) |

大， (啊)

2/4 1 1 2 (7 | 67 2 27 6) | 5 . (6 | 4/4 3 2 i27 6 - | 0 0 0 65 |

rit

(啊) (啊) (白)倒也亏她的嚯！ (唱)竟然

6.5 2 (1 5) i 6 3 3 | 2/4 5 0 3 | 201 76 2 | 5. (656 i 2 |

看 不出 仙 来

(i276)

63 23) 1 | 4/4 6 21 2 20 65 | 1 (6i 3 2 2532 1 2) | (下略)

又 难认 (嗯) 她是 妖。

〔快板〕，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），上下句结构。与〔太平调〕在节拍和速度上均有较明显的区别，唱腔情绪热烈、激动，演员常用此板式将书情推向高潮。在一个唱段中，通常在〔太平调〕末句最后三个字处转入〔快板〕，有时亦可单起。〔快板〕也分生、旦两腔。旦腔〔快板〕上句落“6”音，下句落“3”音。例如：

选自《白蛇传·断桥》
（尹斯明、庄再春演唱）

【太平调】（♩=60）

（前略）4/4 3 2 2 6 2 2 6 | i 5 (576i) 5.656 i 2 |

（白娘娘唱）这 几 日 因 （嗯）

【快板】（♩=120）

6 6 0 i 3.553 (2312) | 1/4 6 | 2 | i | (1 2 | 3 5 | 3 2 | 1 2 | 3 2 | 5 5 |

何 （呜） 如 梦 中。

3 2 | 1 2 | 3 2) | 3 5 | 3 | 3 | 2 i | 6 | i 6 | (65) | 3 | i 7 | 6 (7 |

莫不 是 我 与 许 郎 缘 份 满，

6 2 | 3 5) | 5 3 | i | 7 | 6 | 5 | 5 | 1 | 2 (3 | 2 1 | 2 3 | 2 1) | i |

故而天遣法僧（啊）（啊

i. 6 | 6 | 6 | 5. 6 | 4 | 4 | 4 | (4) | 3. 5 | 3 | 3 | (3 2 | 1 2 | 3 2 |

呀）京口逢。

5 5 | 3 2 | 1 2 | 3 2) | 6 i | 6 | 3 | 6 i | 2 | 6 | (6 5) | 2 |

（小青青唱）娘娘（啦）此事非关僧

i 7 | 6 (7 | 6 5 | 3 5) | i i | 6 | i 6 | 0 | 3 | i. 2 | 5 i | 6 i | 3 |（下略）

家过，都是忘恩负义的许相公。

生腔〔快板〕上句落"2"音，下句落"1"或"3"音。例如：

选自《白蛇传·断桥》
（蒋玉芳演唱）

【太平调】（♩=70）

（前略）4/4 X. X X 6. i | 6 5 3 1 2 3 3 | 2/4 2 02 76 2 |

为什么金山与临

【快板】

4/4 5. (6 i. 7 6 3 23 1) | 1/4 1 | 1 6 | 1 | (1 2 | 3 5 | 3 2 | 1 2 | 3) 3 |

安顷刻到。我

5 | 3 | 3 | 2 | 2 1 | 6 | 1 | 2 (5 | 3 2 | i 7 | 6 i | 5 6) | i | i |

满怀心事向谁人诉，听声

6 7 | 6 | 6 (7 | 6 5 | 6 76) | i 0 | 0 | i i. | i | 5 | i | 3 (2 | 1 2 |

音蓦蓦地好蹊跷。

3) | 3 5 | 3 | 3 0 | 0 | 3 3. | 3 | 3 | 2 | 0 2 | 0 2 | 3 | 1 | 2 0 |

明明是白白氏妻房同着小青婢，

5 5 | 3 | 3. 6 | 2. 3 | 2 1 | 5 | (5 6) | 1 | 6 | 1 | (1 2 | 3 2 |（下略）

她们散发蓬松在断桥。

〔流水板〕，主要用于后滩丑脚，其唱腔的上下句间可插进句数不等的清板（即“湿板干唱”），成为“起、平、落”式曲体结构。唱腔上句落“5”音，下句落“3”或“5 ”音，清板各句落“1”或“6 ”音均可。例如：

选自后滩《卖草囤》唱段
（范醉春、杨少云演唱　周家喜记谱）

【流水板】（♩=96）

（前略）（上句）皆为面孔生得来黑沉（哪啊）沉，（下句）阿像

煞关帝（格）庙前（来）周将军。（上句）周将军（勒末）

周将军，（清板）姓（末）姓仔赵名字就叫赵开伦。

皆为性子生得耿，诸亲百眷劝勿醒。勿肯拿个乡下

田来坌，自要出来喊脱两声（下句）编织写意（啦）“卖草

囤”。“草囤啊”！（下略）

第二类常用调有〔弦索调〕、〔费伽调〕、〔迷魂调〕、〔柴调〕、〔二美调〕、〔挑袍调〕等。

〔弦索调〕，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），上下句结构，上下句间可插入清板，成“起、平、落”式曲体结构。唱腔上句落“6 ”音，下句落“2 ”音，清板落音自由。不分生、旦腔，但一般情况下旦脚使用较多。例如：

选自前滩《跃鲤记·芦林》

【弦索调】

(上句)

(前略) 1/4 i 6 | i 6 | 6 i | 5 6 | i | i (6i) | 2·3 | 7 6 | 5 6 | 2 7 |

(庞氏唱)姜郎 休提 取江 水，(姜白) 若提起呢？

(湿板干唱)

6 | (0 6 | 0 6 | 56 7 | 6 0) | 3·5 | 3 | 3 5 | 3 2 | 3 5 | 3 | i | 3 | 3 | 3 |

(庞氏唱)那一 日 做妻 的 到江 边，风 又 大 浪

(下句) (上句)

3 | 5 1 | 2 | (0 6 | 5 3 | 2) | 2 | i | 3 5 | 5 1 | 2 | 3 5 | 3 2 | i i6 | i 6 |

又 起。 水 桶 被浪 来打 去；险些 儿 一命 身丧

i 6 | 5 6 | i | i 6i | 2·3 | 7 6 | 5 6 | 2·7 | 6 | (0 6 | 0 6 | 56 7 | 6 0) |

波涛 里，(姜白)为何不死介？

(湿板干唱) (下句)

3 5 | 3 | 3 5 | 3 2 | 3 5 | 3 | 3 5 | 3 | 3 | 3 | 3 | 6 | 廿 5 2 ‖

(庞氏唱)幸亏 得 白发 公公 来相 救，做妻 的 才 得 转 家 里。

〔弦索调〕还有许多变化，如有时在一段唱腔中出现一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）和有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）的混合节拍；上下句共用一种拖腔等。如：

选自《梁祝》唱段

（张惠芬演唱）

【弦索调】

(上句) (伴奏起)

2/4 (0 i6) | i 6 i 6 | 6 i 5 6 | i - | 2·3 7 6 | 5·6 2 7 | 6· (6 | 7 6 5672 |

记得 那年 乔装 扮，(哎)

(伴奏停) (清板)

1/4 6) | 3 5 | 3 2 | 6 5 | 3 | i 6 5 | 6 5 | 3·5 | 3 | 3 i | 6 5 |

钱塘 道上 初相 会，我与你 草桥 同 结 拜，情投 意合

(下句) (伴奏起)

6 5 | 3 | 3 5 | 3 0 | 3·5 | 6 5 | 3 | 2/4 3 i i 6 5 | 3 3 | 5 1 2 | 0 5 3 |

心相 爱，同 桌 共宿 有三 载，难道你 梁兄 不疑 猜。 (哎)

2321 65 6 | 0 2 6 | 5· 6 2 7 | 6 · (6 | 7 6 5672 | 6 －) | （下略）

（哎）

〔费伽调〕，上下句体，两句均带拖腔，上下句间有时插入清板，如此也是“起、平、落”式的曲体结构。唱腔一般为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），有时为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。上句落“2”音，下句落“5”音。生、旦不分腔，常用于旦脚和丑脚。演唱速度较快时，活泼欢悦。例如：

选自后滩《卖草囤》
（崔慧芳、徐传芸演唱）

【费伽调】（♩＝104）

5 3 | $\frac{2}{4}$ 2 3 2 1 | 1 5 1 | 6 0 6 0 | 0 5 3 | 2 0 5 |

（丑）一尊 黄蜡烛个 啥 菩 萨， （昂 哩 昂 昂

$\frac{3}{4}$ 5 1 2 3 2 (32 | $\frac{2}{4}$ 6· i 6 53 | 5 3 5 1 | 1 3 2161 | i 5 0 i |

昂哩 昂哩 昂 （旦）紫 竹 灵山 观 世 音。（昂

i 3 5 | 0 i 3 | 5 6 5 (3 | 5 6 5 3 | 5 6 5 3) | （下略）

哩 昂 昂 哩 昂哩 昂）

速度稍慢时，〔费伽调〕也可不用衬词只唱拖腔。例如：

选自《西厢记》
（庄再春演唱）

(6 72 6757 | 6 72 67 5)

$\frac{2}{4}$ (6 72 675 | 6 72 67 5) | 6 2 7 | 6 － | 6 i i | 3 i | 3 5 65 6 | 0 5 3 |

小姐 啦 不要 想 当 年， （哎）

2· (5 | $\frac{3}{4}$ 51 2353 2) | $\frac{2}{4}$ 3 i 6 5 | 3 23 5 1 | 1 23 2161 | 5 － | i 3 5676 | 5) （下略）

得过 且过 莫 傍 徨。

有时拖腔还可以扩展为优美的旋律，甚至也可以改变下句的落音。例如：

选自《牡丹亭·游园》
（张 娴演唱）

(6 72 6765 | 6 72 6765)

【费伽调】

$\frac{2}{4}$ (6 72 6757 | 6 72 6756) | 2 27 6 | 6 － | 6 － | 6 i | 53 2 i265 |

轻 移 莲 步 花 园

(1 55 1 55 | 1 55 1 55)

3· 5 65 6 | 0 5 3 | 2 · (5 | 5 1 2353 | 2) 5 | 3· 5 6 | 1 － | 1 － |

进， 桃 红 柳 绿

5 6·5 | 4 32 3 | 3 5 6532 | 1·2 3 6 | 6 5 3 2 | 2 (5 1 | 2353 2) | （下略）

百 草 青。

〔迷魂调〕，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），上下句结构，上句落“6”音，下句落“2”音。不分生、旦腔，曲调缠绵悲伤，速度较快，常用于生离死别的场合。曲调与〔费伽调〕相似，变化也很多。如：

选自《水浒记·活捉》
（王美玉、王卓琴演唱）

【迷魂调】（♩=48）

1/4 i i | i i | 2 | 6 0 | (6 i) | 2 | i | 2 | 5 | i | 6 |

（生白）小娘子！莫不 是你 死 在 阴 司 多 受 苦，（呜

0 5 | 5 2 | 3 2 | 1 | 6 | (0 6 | 0 6 | 0 7 | 6 0) | i i | 6 2 | i i | 5 6 |

呜 呜 呜 呜 呜） 今朝 来勿 及我 明朝

6 3 | 5 | 5 | 2 | 0 5 | 3 5 | 1 | 2 | (0 2 | 0 2 | 0 3 | 2) | 3· 5 | 6 | 5 |

请仔 高 僧 超 度 祭 亡

5· 1 | 3 5 | 3 2 | 1 | 1 2 | 5 6 | 5 3 | 35 2 | (0 2 | 0 2 | 0 3 | 2 0) | 3 | 3 5 |

魂。 （旦唱）婆

6 | 6 | 5 | 5 (6 | 5 4 | 5 6 | 5 4) | 7 | 7 | 2 | 2 - | 7 | 7 6 | 5 | 5 6 |

惜 听 站 起

2 3 2 7 | 6 | (0 6 | 0 6 | 0 7 | 6) | 5 | 5 3 | 2 | 2 5 | 3 5 | 1 | 2 |

身， 方 感你 君 家

(0 2 | 0 2 | 0 3 | 2) | 3 5 | 6 | 5 | 5 | 3 | 3 2 | 1 | 1 2 | 5 6 | 5 3 | 2 | （下略）

一 片（也 也 也 也） 心。

〔柴调〕，有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），上下句结构。上下句唱腔均落“6”音上。男女同腔。曲调旋律明快欢乐、变化多端，有时用移宫手法转入属调演唱。唱腔常按词格的变化而分逗，并作各种叠句反复，并可加进干板。其过门也轻快活泼。是苏滩曲目《孽海记·下山》所用主要唱腔。例如：

选自《下山》
（蒋素珍　蒋婉珍演唱）

【柴调】（♩=108）

（前略）1/4 (6765 | 6765 | 6765 | 6) | 7 | 2̇ | 1̇· 2̇ | 7 | (72̇ | 76 | 56 |
（丑唱）上　前

7) 7 | 7 | 5 | 53 | 05 | 56 | 7· X | XX | XX | X | (6756 | 66 |
一　把　来　搂　抱，来："在这　里哉　嚯！"

6575 | 6) |: 66 | 6 | 23 | 2 | 0 :| 7 | 0 | 7 | 7 | 2̇ | 7·6 | 5·6 |
（旦唱）吓坏　轻　尼　小　小　尼　姑。

75 | 6 | 6 (756 | 66 | 6575 | 6) | 7·2̇ | 3̇ 3̇ | 2̇ | 2̇ | 2̇·3̇ |
和　尚　（呀）

7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | 7 | (7·7 | 76 | 56 | 76) | 77 |
（啊呀）

2̇ | 70 | 6 | 53 | 05 | 56 | 3 | 2̇ | 7·6 | 5 | 6 | (06 | 06 | 07 |
人　面　兽　心（啊）　样，

6) |: 66 | 6 | 2 | 2 | 0 :| 7 | 0 | 7 | 7 | 2̇ | 76 | 5·6 | 75 | 6 |
不避　三　光　太　用　强。

6 (6 | 06 | 07 | 6) | 2̇7 | 2̇ | 2̇ | 7·2̇ | 7 | 7 (2̇ | 76 | 56 | 76) | 2̇ |
（丑唱）（啊呀）女　菩　萨　（啦）　方

2̇7 | 2̇ | 2̇7 | 6 | 53 | 05 | 56 | 7 | X | X | X | X | X | (06 | 06 |
才　引　得我　春　心　动，色　心　勒　里　荡，

6575 | 6) |: 6 | 6 | 2 | 20 :| 7 | 06 | 7 | 7 | 2̇ | 7·6 | 56 | 75 | 6 |
叫　我　怎　的　避　（啊）避　三　光。

(6756 | 6⁵6 | 6575 | 6) | 2̇ 2̇ | 2̇ | 7 | 7 | 7 | 7 | (7. 6 | 7 2̇ | 7 6 |

（旦唱）不避

56 | 76) | 2̇ | 7 2̇ | 6 | 53 | 05 | 56 | 30 | 2̇ | 7. 6 | 57 | 6 | 6 | (06 |

三 光 还 犹 可，

06 | 07 | 6) | X X | X X | X | X X | 3 5 | 3 5 | 5 | 5 3 | 5 3 |

驿僧 再来 看，你看 上面 有什 么，管你 是（末）

5. 5 | 56 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 30 | 1̇ | 30 | 1̇ | 6. 5 | 53 |

慌不 慌来 忙 不 忙？

5 6 | 5 3 | 2 | 2 (2 | 0 2 | 0 3 | 2) | X X | X | X X | X | X X |

（丑唱）女菩 萨 闪闪 开，倷看

X X | X X | X X X | X X X | X X | X X | X X | X X | X X |

上头 蛮大 蛮大（格） 大菩萨， 当中 横里 勿大 勿小 中菩

X | X X | X X | X X | X. X | X X | X X | X X | X | X X | X |

萨，下底 头格 一咪 咪（格） 一塌 塌（格） 小菩 萨。大菩 萨，

X X | X | X X | X | X X | X | X | X X | X | X | X X | X X | 2̇ |

中菩 萨，小菩 萨，放放 菩 萨，摸摸 菩 萨，啊呀 我格 救

7 2̇ | 7 | 7 | 7. 6 | 7 | (7 6 | 5 6 | 7 6 | 7 2̇ | 7 6 | 5 6 | 7 6) | 7 |

命 皇 菩 萨 （啦）！ 菩

7 | 2̇ | 7 | 6 | 53 | 05 | 56 | 7 | X X | X X | 2̇ 5 | 6 | (0 6 | 0 6 |

萨 也 是 爹 娘 养，变是 爷娘 养勒 骂，

稍自由

0 7 | 6) |: 6 6 | 6 6 | 2. 3 | 2 0 :| 7 | 7 | 7 | 7 7 | 7 7 2̇ | 5 | 6 ||

我（呀）和你 前 来 同 进 帐 白相 一白 相。

〔二美调〕，又称〔二卖调〕，因吴语"二"读"腻"所以又称〔妮媚调〕，由二十世纪三十年代苏滩艺人柳君玉在〔柴调〕基础上发展而成。曲调活泼跳跃，歌舞性较强，始用于《出塞》王昭君所唱之"娘娘身坐乌骓马"后成为常用曲调之一。

〔挑袍调〕，为苏滩早期移植时剧的曲目《罗梦》时所用唱腔。其音调与〔柴调〕、〔弦索调〕相近，并有相同的间奏过门。

第三类之昆曲曲牌除前述"曲头"、"曲尾"、"尾声"外，完整使用的曲牌还有〔点绛唇〕、〔锁南枝〕、〔一江风〕、〔羽调排歌〕等。昆曲对早期苏滩的影响除剧目被移植、唱腔曲牌被借用之外，其"水磨调"的细腻幽雅风格，也为苏滩吸收，并成为自己的风格。

第四类，民歌俗曲。在苏滩曲目中都是一些穿插性的曲牌，它们的曲调结构及旋律框架都比较稳定，音调也各具特色，多在特定场合使用。后滩曲目中吸收民歌俗曲最多，如《和番》中吸收的民歌〔夜夜游〕、〔数金铃〕；《嫖院》中吸收的俗曲〔跳墙调〕、〔五更十送〕；《罗梦》中的〔渔夫调〕等等。此外，还有〔大九连环〕、〔四季相思〕、〔银纽丝〕、〔山歌调〕、〔湘江浪〕等。

苏滩的演唱者一般都兼伴奏。主要伴奏乐器为二胡（定弦为1—5），反胡（定弦为$\underset{\cdot}{5}$—2）、三弦、琵琶、笙、箫（兼笛、唢呐）、鼓板，少数曲目用大锣、小锣、铙钹等。反胡辅助二胡，弥补二胡音区上的不足，并偶有八度及因加花而产生的支声复调效果。三弦、琵琶常用来稳定节拍；箫、笛用来托腔；唢呐等乐器是为特定角色、特定场面如齐唱及在演奏器乐曲牌时使用；锣、铙钹也是在特定曲目中偶尔用之；鼓板多由主唱者自兼，以控制演唱速度、统领伴奏乐器。苏滩没有定腔定谱，艺人的唱腔即兴发挥处甚多，因而伴奏也是在熟悉演唱者唱腔的基础上作即兴烘托。

苏滩伴奏风格及韵味都与"江南丝竹"相似，以静、细、糯、淡为基本要求。清末以后，苏滩有了"苏道"、"海道"之分，伴奏也有了风格上的差异，如苏道二胡领奏重"静"、"素"，海道则讲究在托腔时要"花"、"繁"等。

苏滩在唱正式书目前常要演奏器乐曲牌以静场，乐曲多来自江南丝竹曲牌，如〔三六〕、〔欢乐歌〕、〔中花六板〕、〔云庆〕、〔四合如意〕、〔行街〕等等。

扬州清曲音乐 扬州清曲音乐是以流行的明清俗曲为基础，吸收扬州地区民歌以及各种"下河土腔"发展形成的。

扬州清曲用扬州方言演唱。唱词以七字句、十字句为主，也有一些长短句。各曲牌唱词的句数一般不能变动，字数在必要时可稍加变化，字数比原曲牌增多的叫"增字"。如《赤壁鏖兵》：

曹孟德挟天子(令诸侯)自立三公，

带领着文(臣)武将(程昱、贾诩、荀彧、荀攸、李典、乐进、许褚、张辽、徐晃、张郃、曹仁、曹洪、夏侯弟兄等八十三万人马)同下江东。

上例应为三、三、四格的十字句，现第一句是十三个字，第二句是四十六个字，(括弧内的字)为增字。第二句排比句式的增字，又名“堆字”。另有一种唱词字数比原曲牌少的，称为“减字”。如曲目《风儿呀》的第一、二、三、五句原词按常规应为七字句，唱段中却“减字”为“风儿呀”三个字。

扬州清曲有十九道韵辙，与扬州弹词相同，但在具体唱段中，韵辙的使用则比较自由。即上下句均可起韵，下句必需押韵，部分曲牌的唱词也有句句押韵的。短篇唱词一韵到底，长篇唱词则中间可换韵。

扬州清曲的唱腔音乐结构属曲牌体，其曲牌十分丰富，因历史上的传承情况复杂，对拥有多少曲牌，从无精确的统计，因而众说纷纭，中华人民共和国成立后，有统计为一百一十六支。也有说是七八十支；也有说是六十六支左右。清曲曲牌分为“大调”和“小调”两类。

“大调”类曲牌，艺人称之为“大调”。风格古朴典雅，节奏舒缓，抒情性强，唱词内容多写景抒情，唱词结构为长短句体，字少腔多，篇幅也较长。节拍为一板七眼($\frac{8}{4}$拍)，类似昆曲的“带赠板”(为读谱方便，均按$\frac{4}{4}$拍记谱)，演唱时要求板眼严格，不能乱要花腔。走不走样通常是衡量演唱者水平高低的主要标志之一。

“小调”类曲牌，艺人称之为“小调”，或名“杂牌子”。唱腔旋律简单，风格爽朗明快，生活气息浓郁，此类曲牌占清曲曲牌的绝大多数。演唱者可以根据内容及个人特长作即兴变化。因此，在“小调”类曲牌中，同一曲牌往往有许多变体。按表现功能区分有如下几种：〔剪靛花〕、〔鲜花调〕、〔侉侉调〕、〔下盘棋〕、〔凤阳歌〕、〔叠断桥〕等曲牌，节拍为一板三眼($\frac{4}{4}$拍)或一板一眼($\frac{2}{4}$拍)，速度较慢，以起、承、转、合四句式结构为主。它们是清曲中抒情性很强的曲牌；〔莲花落〕、〔补缸调〕、〔杨柳青〕等曲牌，节拍为一板一眼($\frac{2}{4}$拍)，中等速度，四句式、上下句式结构皆有，是叙事、抒情功能兼而有之的曲牌；〔数板〕、〔滚板〕和〔王二娘调〕，均为上下句式结构。〔数板〕为一板一眼($\frac{2}{4}$拍)，中等速度，唱词为四字句或五字句，唱腔起于板而落于眼，善于叙述、对话，往往用在曲目进入高潮前的铺垫。〔滚板〕亦为一板一眼($\frac{2}{4}$拍)，但速度快，唱词七字句、十字句皆有，唱腔板起板落，节奏铿锵有力，情绪激越奔放，多用在曲目的高潮处。〔王二娘调〕节拍为有板无眼($\frac{1}{4}$拍)，是清曲曲牌中速度最快的曲牌，此曲结尾干净利落，斩钉截铁，亦多用在曲目的高潮处。此外还有〔京砼子〕、〔双蝴蝶〕两个曲牌，节拍自由，具有散板性质，在联缀时常用作引曲。

扬州清曲曲目的音乐结构有单曲体、曲牌联缀体和集曲三种。

单曲体。是指用单支曲牌或单支曲牌的反复来结构曲目的音乐唱腔。此类结构多用“大调”曲牌，如〔满江红〕、〔南调〕、〔软平〕、〔叠落〕、〔鹏调〕、〔波扬〕等。以上六支除〔满江红〕外，其余五支又被艺人称之为五大“宫曲”或五大“宫调”。

大调曲牌中的〔满江红〕，是扬州清曲的重要曲牌之一。它是由流传在淮阴、淮安一带称“淮红调”的〔老满江红〕曲牌发展衍化而来。例如：

老满江红

1 = ♭D　　选自《七弦琴》唱段　　王万青演唱
(♩=72)　　杨　珺记谱

2/4

七弦　琴，弹不出　我的　心　中

郁　闷；

三　江　水，洗不尽　我的

肺　腑　忧　愁；

（咿　呀　哎　哎　呀）钢　刀

快，割不断　我　的　心　头

恨；名医先生　好，看不出

我　的　病　里　根　由。

后来流行的〔满江红〕较之〔老满江红〕已有了很大的发展。全曲共分五节，前三节有人称之为“三排满江红”，通常用作套曲的引曲，但由于常常单独使用，习惯上已作为独立的曲牌使用。而其实它只是〔满江红〕曲牌的前大半部分。〔满江红〕曲牌的特点是旋律细腻委婉，速度舒徐缓慢，常用以表现哀怨缠绵的感情。但有时亦可根据不同的唱词需要，唱得朴实爽朗，昂扬豪放。并有“窄口”、“阔口”两种演唱方法。第四段称作〔跌板〕，特征是曲调起伏很大，在一句唱腔中就有从全曲最高音至最低音的移动。第五段称作〔落板〕，其特征是在六句唱腔中，第三、四两句唱腔的旋律进行向原调作离调处理，至第五句又回到原调，已形成在结构上的“犯调”。〔跌板〕与〔落板〕又合称为〔跌落板〕。〔满江红〕全曲如下：

满　江　红

1＝C $\frac{4}{4}$

《忆　旧》

李　佑　成演唱
朱永达　汪　洪记谱

tr～

三排【满江红】（♩＝44）

稍慢　　慢

独　坐

无　聊，　空　自　魂　消，

可　怜　我　今　宵　今　夜　犹　似　前

宵。

孤　枕　生　寒

翠帏 香杳，春回

易梦 肠断 千

条。

（咿 呀

哎 哎 咿呀） 忆君家

马蹄 急急 在那秋风

古

道， 可知 道

月夜 空 闺 时把

心 焦。

想当初

花晨月夕同欢笑，

（在）那时节盟山誓海

如漆如胶。

（哎哎咿呀）

实指望鱼水

和谐琴瑟永

调，

又谁知君心改变

将我一旦丢抛。

分别时嘱咐你

话 儿 有 多 少，

难 不 成 你把

枕 边 言 字 字 都 忘

了。（哎 哎 咿呀）

莫 不 是 你怀抱 琵 琶

另弹 别

调， 你就 该

写封 书 （儿） 与 我 罢

交。

【跌板】（♩＝54）

憋 得 我， 忘 食

废 寝 谁 （哎）

谁 知 道？ 瘦减

楚 弓 腰。

怕 见 那 夕 阳

斜 照 月 映 树

梢， 最 凄

凉 晓 风 杨 柳

夜 雨 芭 蕉。

【落板】（♩＝60）

怕 上 妆 台 懒 把

菱 花 照，

空 对 着 愁 红 惨 缘

剩 粉 残 膏。

6· 6 5 02 | 1 (112 35 23) | i· 0 2· 3 2160 | 5 – 2 2 (12) |

（哎 哎咿） 我 好 比

i0 2· (1 65 61) | i i 2· 3 i6 | 50 6i 65 50 | 2 – 2· 3 7 (6) |

失 群 孤 雁 又被云

5 3 2··5 76 | 5 (5·6 53 56) | 5 – – 5 (65) | 3 30 3 2· (4) |

笼 罩，

70 2 7·6 56 | 27 (7·2 76 56) | 5 56 2 7 | 20 60 35 53 |

眼看着 玉 钗 敲断

2 – 2 (03 7) 6 | 35 (5 53 56) | 3 – – 30 | 2·3 27 6 (66 |

烛 影 红 摇。

60 50 60 i0) | 2 12 20 6 6 | 50 2123 1 1 (2 | i6 i i2 35 25) |

（咿呀哈哎 呀 哎

5 – 2 (3213 | 6123 i26 53 56) | 3 i 0 20 60 | i 3 (35 2313 23) |

哎） 恨 只 恨

3 6 i5 (5612) | 6 – 6 5 | i0 6 35 30 (32 | 32 3235 6123 i23) |

女娲氏 补 天 不

5 – 5· (5 32) | 1 (i i2 35 23) | 3 i 0 2· 3 2160 | 5 53 (2313 2) 3 |

周 （啾） 到， 你

53 2 5 i2 | 6 6 (656i 5 56) | i· 3 6 50 31 | 52 03 5 (5612) |

既 补 天(呀) 情 天 不 补

慢

5 – 3 2 i | 60 65 2 6 (23) | 1 (1253) 2 2· ‖

所 为 哪 条！

单曲体结构所用的“大调”曲牌中，也有以一支曲牌为主，附带一二支其它小曲牌演唱的。类似元明散曲的“小令带过曲”，只是不像小令那么严格而已。例如：

鹂　调

1 = B　　　　**《你允许我三月三》（单篇）**　　　　李仁珍演唱
杨　珺记谱

（♩=48）

4/4 (0 0 0 6i 5645 | 3 2 3.56i 5432 16 1 | 0 1i 2.532 3. 6 5672) |

6. 65 ' 6.156 1627 | 6 (6i54) 65 i i.265 | 3532 3 ' 3.56i 53 2 (6 |
俏　人　儿　你

5 5 6 121 0 1 2 3 57) | 6. 6 5 i 6 23 56 5 | 0 65 i6 5 4.532 1 |
允　许

i. 3 23216 i6 5 (5556i) | 5. 6 i6 i (i) 6 0 5 6 | i 5351 6532 1 56 |
我，　三　月　三　在那　荼蘼

35 3 (5351 6532) 1 1 ' | i. 6 5 6 0i 65 3 | 0 21 3213 21656 0602 |
架下　等

5 1 6 1 (2.532 16 1 | 2.532 1.235 2321 65 6 | 5356 32 3 5356 i6ii |
候；

0i02 56i5 6. i 3 57) | 3 i 6 ' 3 3 2 i7 | 6 (6155) 65 i i.265 |
又　允

3532 3 ' 3.56i 53 2 2 (6 | 5 5 6 121 0 1 2 3 57) | 6. 6 5 i i 2 56 5 |
许　五　月

(55) 65 i6 5 4.532 1 | 6. 6 5 3 ' 53 2 (6 | 5 5 6 121 0 1 2 3 57) |
五　日

6· i 5 i 6·523 56 5 | (55) 65 i6 5 4·532 1 | 6·i56 i ' i· 2 32 53 |

同 看 龙

21 2 ' 3532 i· 3 2· 376 | 5· 7 65 6 0 i 0206 | 56·i 5 (5356 32 3 |

舟。

0i 6i56) i ' i i | 0 6 0 5 5632 1· 3 | 2· 3 56 5 0 6 0 5 | i· i 3 5i 6532 1 |

（俺 俺俺 俺 俺 俺） 我 不 觉

6· 6 5 3 53 2 (6 | 5 5 6 12 1 0 1 2 3 57) | 6· 6 5 i i 23 56 5 |

得 七 月

0 65 i6 5 4·532 1 | i· 3 23i6 i 5 (65) | 2· 2 i 0 i 0 35 |

七 巧， 佳 期 事 儿

6 i 535i 6532 1 5 | 32 3 (535i 6532) 35 1 | 6 i 6 5 ' 6· i 65 3 |

还 （还）未 和 他 成

0 21 3213 21656 0602 | 5 1 6 1 (22532 16 1 | 22532 1·235 2321 65 6 |

就。

5356 32 3 5356 i6ii | 0i02 56i5 6· i 3 57) | 6 · i i232 3 |

春 去

2·32i 6 i ' 23 656i | 5 - 6· i 65 3 | 0 2 35 1 2 3 | i6 5 5·232 1 |

夏 来 秋 又 到，

(i·ii2 6i 5 i·ii2 6i 5 | i·ii2 32 3 5356 i6ii | 0i02 5·6i5 6· i 3 57) |

6· i 6 i 3532 3 | 3/4 5· 6 i6 i ' 53 | 4/4 i 53 i ' i· 2 3253 |

寒 虫 唧 唧 叫，

声声　　　　　　高；

【鲜花调】（♩=96）

丹　桂飘　　香，　　　　丹桂　飘　　香，

一　阵　　　阵阵清　　风　　透　　体　　凉，

盼　　才　　郎，　　　　雁　过衡　　阳

思　　故　　乡。　　一　阵　清　风　一　阵　阵　冷，

一阵阵凄　凉　一　阵　阵　愁。　　宾鸿　雁，过南　楼，梧桐　叶　落　整

【鹂调尾】中板（♩=72）

三　秋。想思　害　　到　何　时　　候，叫人　实可　愁。　　　我　的

小　　命　　儿，　　挨　过　了　八　月　十五　中

秋，

怕　只　　　怕　　　　　　　　　　难　挨

更慢

重　　阳　　　　　　　　　　九　　　　月　　　　九。

单曲体结构所用的“小调”曲牌，多以一曲反复构成一个曲目的唱腔，代表性曲牌如〔剪靛花〕，又名〔剪剪花〕、〔网调〕，相传是来自扬州清曲最先被称之为“花儿”的曲调。旋律悦耳动听，多表现悲戚和哀叹，也可表达互相爱慕的感情。例如：

剪　靛　花

《伯牙摔琴》

4/4

5 - 5 2 5 | 3 · 5 2 (2 5 3 2) | 5 3 6 1 1 |

我 的 儿 日 同

5 - (5 5 6 1) | 3 2 · 3 3 1 6 | 5 6 3 5 5 3 2 |

依 然 上 山 打 柴 负

1 - 2 2 6 1 | 1 · 6 5 (5 5 6 1) | 5 · 3 2 6 1 6 |

薪， 到 晚 来

3 5 3 5 3 2 6 | 3 2 2 1 2 | 6 5 (5 3 5 6) |

焚 膏 继 晷 苦 读 五 经，

1 5 6 1 - | 2 1 6 5 6 6 | 3 5 · 5 6 3 2 |

可 怜 他 日 夜 辛 勤

1 (6 · 2 1 6 1 2) | 3 5 5 · 3 2 | 2 1 6 5 (5 3 5 6) |

心 力 用 尽， （在）

5 6 1 - | 3 · 2 1 6 · 5 3 | 5 - 5 5 3 2 |

三 月 前 命 归 阴。

1 · (2 1 6 1 2 | 3 23 5 · 3 23 5 3523 | 1 5 6123 1 6 1 2) |

黄 叶 叶 不 落

青 叶

落， 白 发 人

反 送 黑 发 人，

老 汉 终 身 靠 何 人！

反 送 黑 发 人，

老 汉 终 身 靠 何 人！

曲牌联缀体。是将若干支曲牌按“引曲——过曲——尾曲”的次序联缀成套。联缀的曲牌除大调曲牌外，小调曲牌约有六十余支。扬州清曲曲牌联缀的模式有三种：一是以〔三排满江红〕为引曲，〔跌落板〕作结尾，中间插若干支其他曲牌作过曲的“满江红套曲”。如《黛玉悲秋》的结构为〔三排满江红〕、〔梳妆台〕、〔叠断桥〕、〔银钮丝〕、〔哭小郎〕、〔剪靛花〕、〔跌落板〕。二是以〔三排满江红〕为引曲，用〔跌落板〕以外的曲牌作结尾，中间插若干支曲牌作过曲。如《秦琼卖马》的结构为〔三排满江红〕、〔梳妆台〕、〔银纽丝〕、〔数板〕、〔王二娘调〕、〔杨柳青〕、〔侉侉调〕、〔补缸调〕、〔数板〕、〔滚板〕、〔梳妆台〕。三是引曲和结尾都不用〔满江红〕的套曲，如《王道士拿妖》的结构为〔双蝴蝶〕、〔数板〕、〔王二娘调〕、〔满江红〕（片断）、〔叠断桥〕、〔王二娘调〕、〔数板〕、〔南调〕（片断）、〔虞美人〕、〔剪靛花〕、〔补缸〕、〔哭小

郎〕、〔耍孩儿〕、〔莲花落〕、〔梳妆台〕、〔平调〕、〔数板〕、〔王二娘调〕、〔银纽丝〕、〔南无调〕、〔湘江浪〕、〔杨柳青〕、〔太平年〕、〔数板〕、〔滚板〕、〔老探亲〕、〔滚板〕。因联缀成套时不同曲目所用曲牌各不相同，艺人为其取了一些形象化的名称，如三支曲牌一套的称“三合一”，四支曲牌一套的称“四喜”，其它“五瓣梅”、“六合”、“翻七调”、“八段锦”、“九连环”、“十样锦”（又名“十番”）以及“十四把调”、“十八魁”等等。被艺人称作“五瓣梅”的套曲如：

选自《黛玉悲秋》
（王万青演唱　刘克远记谱）

【梳妆台】

（【满江红】略）$\frac{4}{4}$

耳听得　莲花漏　已报初

更，　不怨天　不怨地

不怨旁人，　怨只怨

二老爹娘　亡故早，

抛下　幼女　好不伤

情。

【叠断桥】

（中略）

吹熄　桌上残　灯，

（哎 哎 咿 呀） 忽听

紫（哎）鹃 丫 鬟 前 来 报 一 声， （哎 哎）

说 宝 二 爷

我 哥（哎）哥， 特 地 前 来 探 望 我 病

人， （咿 呀） 慌 忙 抬 身

起， 便 把 我 哥 哥 早 安

【银钮丝】

问。 （中略） 一 片 痴

心 等 我 哥 哥 等 到 如 今，

两 次 三 番 我

欲 想 说， 未 敢 说 明。 （中略）

【哭小郎】

1 = G （前6 = 后2）

林黛玉 说到 伤 心 处，

（宝 哥 哎 哥） 自

小 长 大 你 也

该 明 白你妹 妹的心。 （我宝 哥

【剪靛花】

1 –（中略）

哥） 大 观 园 有 一

班 姐 和 妹，

薛氏、 宝 钗、 史 湘

云、 探 春、迎 春 与 惜 春。

宝 钗、史 湘 云， 探 春、迎 春

与 惜 春。

【跌板】【落板】略

集曲。扬州清曲中，有些曲目是由若干支曲牌的部分唱腔联缀构成的，此种结构称“集曲”，艺人则称其为“九腔十八调”。“九腔”，一说指曲中转调和转板共有九处，另一说指曲中有九支曲牌的尾部与原唱法不同；“十八调”，指全曲共用十八支曲牌。代表曲目有《春去夏来秋又到》、《俏人儿我的心肝》等。“九腔十八调”流传很广，唱法也不一样。例如：

春去夏来秋又到

（九腔十八调）

1 = B

王万青演唱
刘克远记谱

（♩=72）

4/4 （2 2 56 3·213 21 6 | 56 5 0 6 535i 5632 | 1 6 1612 3523 5653 |

21232 1·231 2 2 235·6 | 3213 216i 5632 5617 | 65 i 6i65 3523 5632 |

【满江红】（♩=60）

1· 3 216i 56 2 3 6） | 5 · · i 6· （ i | 5· i 6535 23 1 2 3） |

春

i 6 · · i 5 3 （ 5 i ） | 6 - 6 i 5 5 0 | 4 5 5 3· （ 56 |

去 夏 来 秋

32 325i 6i56 i 6） | i 5··i 6 - | 5 · 3 （ 2312 3 2） | 3 1··3 2· （ 3 |

又 到，

2 2 0312 3256 216i | 56 5 0 6i 535i 6532 | 1 6 1212 32 5 2 3） | 5 3 i 6 |

草 木

（ 653 5i ）

5 3 0 （ 23 1 2 3） | 3 3 5 3 0 | 6· （ 7 6 i） 5 | i 6 5 3· （ 56 |

凋 零 冰 露

35 2 325i 6156 i 6) | 5 .. i 6 - | 5 . 3 (2312 3523) | 1 .. 3 2· (3 |

为 霜。

2 2 0312 3256 216i | 56 5 0 6i 5·35i 6532 | 1 6 1212 3256 2 3) | 5 · 3 2 (2·656 |

（咿 呀）

【补缸】

3·213 216i 56 3 5 i) | 6 - 2 3 3 | 5· (6i 56 3 5 6) | 6 3 (3 3 3 5) |

（哎 哎哎 呀） 兵荒

(6 6 66 65 3 |

60 i 2 60 56 | 30 2 32 1· (2 61) | 2 · (3 231 2 3) | i 5 · 3 0 |

马 乱 遭 兵 燹，

5656 i i 656i 6535 | 2 2· 3 2312 3 5) | 5 - 6 i i (5 i) | i 5 6 6 3 3 (32) |

牵 牛 织 女

3 5 6 i 3 0 2 1 | 5 3 2 1· (2 1 i 6532 | 1 2 5635 2 1 i 6 | 5i 356i 3 3 56) |

遥 相 望。

【倒板桨】

3 56 3· (2 1 2) | 3 2 5 5 3 3 (5) | 20 3 5 2 1 6 6 | 1· (23) 1 0 3 5 |

梧 桐 叶 落 金 风 吹，（哎 哎

2 2 1 2· (1 23) | 3 5 6 6 i | 5· 6 3 2 1 (6 1 | 1) 5 3 2 30 1 6 |

咿 呀） 别 时 容 易 见 时

稍慢【平调】

5 - 1 · 6 | 5 (5 6i 5 3 5 6) | 3 2 3· (5 3521 3 5) | 6 5 6 3553 2 |

难。 盼 想 才 郎

(2356 3523 12 6 1 2) | 3 2 3 5 3 (2 35) | i· 6 50 6 56 3 2 | (2356 3532 12 6 1 2) |

杳 无 音 信，

耳旁 听 得 云 中

【银钮丝】原速

渐慢

孤 雁 飞。 耳听得 云 中 孤 雁 飞，

她盼君夫早 早 回。

【倒花蓝】

寄 身

浮云 往 不 还，

【叠断桥】

涕零 满面 毁 容 颜，

（哎 哎 咿 呀）

谁 能 怀忧 独 不 叹。 （哎 哎）

【南调】

转 1 = E （前 5 = 后 2̇）

佳 人

和衣倒在牙

床

睡，

睡朦

【数板】

转1＝B（前5＝后i）（♩＝96）

胧。朦胧睡

醒，见我君归。将身

爬起，笑脸相陪。长

途跋涉多辛苦，日晒雨淋又风吹。

袖笼内取出手帕，替你轻掸尘灰。

手挽手儿同进香

【梳妆台】（♩＝72）

闺，我们手挽手儿同进香

2· (3 231 23) | 3 2 0 3 5· (3 5) i | 6 i 3 5 5 3 (2) |

闺， 我 与 我 才 郎

5 2 5 2 0 1 6 | 5· (i 6i56 i 6) | 5 5 3 2 3 1 (2 1 i) |

共 席 交 杯， 犹 如 是

i 0 6 6 3 5 0 5 | i 3 5 0 5 6 1 | 3 2 1 6 (7 6i56 i 6) |

祝 英 台 我 会 见 梁 山 伯，

【太平年】

2 0 3 1 20 1 | 6 1 5· (6 56 3 5 6) | 2 3 6 1 (1 6) 5 | 5 3 0 5 2 3 1 |

（太 平 年） 牛 郎 织

6 – (5· 3 5 6) | 1 2 3 6 0 1 2 | 5· (6i 5 3 5) | 6 1 6 5 5 0 2 3 |

女 共 在 一 堆。 （年 太

【剪靛花】

转1 = #F（前6 = 后2）

3 5 (61 5 3 5 6) | 6 0 i 3 3 (2 3) | 5 – (5 3 6 i) | 6 i 2 3 6 i 2 6 |

平） 耳 听 得 檐 前

5 (5· 6 5645 6 i) | 5 0 6 i (6 i 2) | 5 3 2· 3 i | 3 2· i 6 |

铁 马 叮 当 响，

(5 5· 6 5645 6 i) | 5 0 6 i (6 i 2) | 3 5 3 2 0 6 5 | i 2 3 6 5 i 2 |

惊 醒 美 梦 儿 好 不 伤

6 5 3 (6 5 3 5 6) | 5 5 6 i 0 2 2 | 6 i 6 (56 i 5) | i 6 5 5 3 2 |

悲， 孤 单 单 独 自 睡，

1· (2 6 2 1 6 1 2) | 3 5 2 0 i 2 | 6 5· (6 5 3 5 6) | 5 5 6 i (6 2 3) |

好 不 伤 悲 孤 单 单

【天津调】

独自睡。盼想

郎君不

回转，你在

何方贪恋谁？一去（儿）

不回归。贪恋

谁？一去（儿）不回归。

【下盘棋】

姐儿无事

在江边上摇，

下无一只摆渡船，上无一座

桥，心儿内好不懊恼。

上 无 一座 桥， 心儿 内

好不 懊 恼。

【剪靛花】

脱 下

了 一只花 鞋 当

摆 渡，

稍慢

拔 下 了 一枝

金钗 当 当 橹 摇，

【刮地风】

有 朝 一日

船 到江心， 风 吹桅 杆，浪 打 船 头， 只要 我冤家把

舵 儿 拿 稳 了。

【玉美针】

撑也 是 这么 样 儿 撑，

摇 也 是 这 么 样 儿 摇，

【半鲜花】

5356 i2 656 32) | 3 2 i (6 i2) | 35 35 2 6 (5) |

撑 撑 摇 摇

36 0 i i 2 6 6 | i 5 (5·6 53 56) | 再慢 i 0 2 0 53 i |

过 来 了， 海 角 天 涯

6 0 i 6 i 3 | i 6 0 5 5 3 2 | 1 - - 0 ‖

将 郎 找。

器乐伴奏是扬州清曲音乐的重要组成部分，艺人用“七分家伙三分唱”来说明它的重要性。并总结出“迎、让、包、送”四字要诀，琴师王少华对此的说明是：“迎”指伴奏要迎合演员的唱腔，为能迎合演员，伴奏者对演员的唱要“胸有成竹”，不能“碰”；“让”是伴奏不能盖掉唱腔，当让要让；“包”指伴奏要与唱腔融为一体；“送”指伴奏要善于弥补唱腔之不足，唱腔中如有未尽之意，伴奏要给予充分的发挥。如：

选自《清和天气人初倦》

（筱荣贵演唱　王少华等伴奏　杨积山记谱）

【南调】（♩=48）

背弓 4/4 0 0 5056 1 2 | 6 2 6 5 4·3 2123 | 565 1 6561 5653 2123 |

正弓 4/4 0 0 5356 1 2 2 | 6 27 6765 4·3 2123 | 5 1 6561 5653 2123 |

三弦琵琶 4/4 0 0 0 1627 | 6 0 6065 4 03 2123 | 5 0 6 0 5 5· 2123 |

唱腔 4/4 0 0 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 0 0 |

5 5 2 5 5 53 2 1 35 | 2· 1 3 5 6 1 | 2235 2 252 5 5 24 |

5 5 2 5 5 53 2 1 35 | 2 2 1 3 5 6 1 | 22 35 2 2 25 5 53 2 |

5 (5) 2 0 3 2 1 0 | 2 2 (1) 3 5 6 (5) 21 | 2235 32· 2 0 5 24 |

0 0 0 0 | 2 2 1 3 5 56 1 | 2 35 2· 0 0 |

清 和

3· 5 2165 1· 2 32 5 | 2· 3 2 27 6· 1 5 6 | 6··1 1· 1 0 2 12 76 |

3 2165 1· 2 32 5 | 2· 3 2 27 6· 1 5 6 | 6··1 1 0 2 12 76 |

(6··7 556)

3 0 2165 1 0 2 3235 | 2 0 3 2 27 6 5 6 | 6 0 1 0 1 0 12 76 |

3 2165 1· 0 0 | 2· 3 2 27 6 1 5 6 | 6··1 1 10 2 12 76 |

天 气 人

5 553 5 5 56 1 27 | 6 - 6 612 6 | 6 1·276 5 6·123 |

5 536 5 5356 1 27 | 6 6 5 6 612 6 | 6 1·276 5 6·123 |

5 (553) 5 (5) 5 56 1127 | 6·666 6656 6 612 6 | 6 66 1·276 5 5 6·123 |

6 0 6 0 6 612 6 | 6 0 1076 5 0 6 01 |

5 5 3 5 0 0 | 6 6 5 0 0 | 6 1·276 5 6·123 |

初

1·276 5 5·6 43 2 | 3·535 651 1 6 45 3 | 2 1 1 2 2 |

1·276 5 5·6 43 2 | 3 535 6 1 1 6 55 4533 | 2 1 1 2 35 2 |

1·276 5 5 5·6 43 2 | 3 235 6 0 6·767 4533 |

1 0 5 0 5·6 43 22 2 | 3 235 6 0 6 0 4 33 |

22 2 122 (1) 2235 222

2·316 5 5·6 43 2 | 3·535 6 1 1 6 55 4 3 3 | 2··3 1 1 2 35 2 |

倦，

麦 浪

风 翻 柳

絮

颠。 （下略）

清曲艺人在唱“正书”之前，常演奏小型民间乐曲“闹台”，用以招徕听客、安定场内情绪，并以此充分表现自己的演奏技巧。常用器乐曲牌有〔八板〕、〔花八板〕等。

扬州清曲的主要伴奏乐器为背弓（二胡）、正弓（四胡）两种（也有用两把二胡分背、正弓定弦伴奏的），另有琵琶、三弦等丝弦乐器及檀板、酒盅、瓷盘等敲击乐器。

背弓（二胡），定“1 — 5”弦，随腔包唱，打、捺、揉、抹等技巧并用，使旋律绚丽多姿、优美动听。

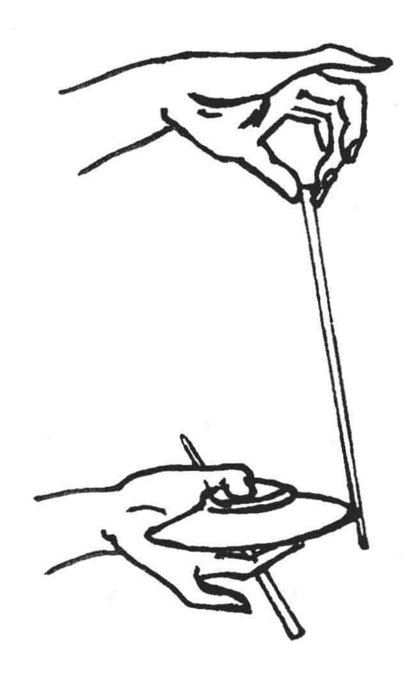
正弓（四胡），定“5̣ — 2”弦，发音浑厚优美，常与背弓成八度和奏，使音响丰满圆润，富有立体感。

琵琶，定弦为“5̣ — 1 — 2 — 5”，与背弓、正弓相和，典雅端庄；也有用两面琵琶的，称“对琶”，一文一武高低繁简相配，韵味隽永。

檀板，用三片檀木制成，一端系丝带，通常用作“打板点眼”，起节拍指挥作用。

酒盅，历史上清曲曾用过两只牯牛眼大小的酒盅，分别置于拇指和食指上相互碰撞，已不多见。

瓷盘，用牙筷或银筷敲打的蓝花小瓷盘，属色彩性敲击乐器。从拿盘子的姿势，到不同的敲击方法均相当讲究。左手拇指在下，用虎口夹盘子于胸前，名为“伸手揽月”；在盘面上的四指中，中指在下，食指与无名指在上，横夹一筷击盘口发声，名为“匹马”；右手用拇指、食指、中指执筷的一头，用另一头尖部或中部击盘发声，名为“单枪”；左右两筷互相配合敲打，名为“匹马单枪”。敲打时节奏有两种，一种是配合板眼和唱腔的节奏敲击，名为敲点子；一种是用右手的筷子发出连续碰撞的声音，好似琵琶的“轮奏”，叫“撒豆子”。敲打时左手夹盘可自然摆动，姿势应如“风摆荷花”。敲打还有各种技法，如右手的筷子从下轻击盘底，称“海底捞月”；从上轻击盘心，称“蜻蜓点水”。其声或抑或扬，或疏或密，似“珠落玉盘”，或似“高山流水”或似“夜雨芭蕉”。听来意趣无穷。



单 枪

扣酒盅



海底捞月

匹马单枪



伸手揽月

苏北琴书音乐　苏北琴书音乐是在连云港、淮阴一带民间流行的俗曲和戏曲唱腔音乐的基础上逐步形成的。原名“唱扬琴”、“打蛮琴”。

苏北琴书用海州一带方言演唱。唱词有十字句、七字句、五字句、三字句及长短句等。在十字句中三、四、三分逗的称正十字，三、三、四分逗的称反十字。其唱词第一句最后一字为定韵字，之后偶句押平声韵，奇句不押韵。另有句句押韵的，称“一条鞭”。

苏北琴书因流行地域的不同，在音乐唱腔的结构上亦有所不同。如宿迁地区苏北琴书的唱腔音乐结构属板腔体，而东海地区的苏北琴书则是板腔与曲牌结合的综合体。

宿迁苏北琴书的唱腔主要由〔凤阳歌〕和〔垛子板〕组成。

〔凤阳歌〕是四句体，节拍为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），用于叙事其落音为：第一句落“2”音，第二句落“1”音或“5”音，第三句落“6”，第四句落“5”音。例如：

选自《水漫金山》
（张银侠演唱　梁生安记谱）

【凤阳歌】

$\frac{4}{4}$ (0 0 65 32 | 12 35 2321 7656 | 1616 116 55 65i | i3 2321 76 512 |

3232 1217 6 5 6 | 36 55) 023 321 | 76 1 035 12 | 43 2 (35 651 |

俺 主 奴 在金山 哪 点不 好，

i3 22) 06 35 | 75 60 66 65 43 | 3. 2 2 1 (035 65i |

你 偏 要 游 西 湖 去 把 (那 个) 景 来 瞧，

i32 11) 03 35 | 56 5 035 75 | 2.5 32 7.2 6 (6 | 5675 66) 03 32 |

俺 主 奴 到 西 湖 踏 青 游 走， 偶 遇 着

356 1 03 335 | #1 2 35 21 76 | 6 5. (035 32 | 1212 343 2321 76 |

许 汉 文 去 把 纸 烧。(啊)

6 5 3 2161 55) | 035 43 36 1 | 06i 65 43 2 | (35 65i i3 22) |

你 二人 见 一 面 情 义 不 小，

0 2 2 2 5 2 5 | 0 35 3 2 1· 2 76 | 6 5 (56 7672 5 5) | 0 7 7 2 7 32 7 |
一 心心 与官 人 许 配鸾 交。(啊) 许 官人 踏罢 青

0 3 7 3 7· 2 3 2 | 2 73 1♭7 6· (5 6 6 | 0 3 2 1 7175 6 6) |
杭 州去 了,

（花舌）
0 7 7 2 7 3 2 | 0 5 5 36 5 - | 0 7 3 2 1 7 6 | 6 5· 5 - |（下略）
你 还想 姻缘 事 所 谓那（得儿） 遭。

苏北琴书的唱腔主要由〔凤阳歌〕、〔垛子板〕组成，有时也穿插演唱〔银纽丝〕、〔穿心〕、〔莲花落〕、〔撒落金钱〕、〔南无调〕等曲牌。

宿迁艺人称四句体〔凤阳歌〕为“四句牌子”，这种四句一转头的〔凤阳歌〕与苏南流行的〔孟姜女春调〕比较相近，除唱腔落音两者相同外，节拍由原来的一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）发展为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），每句唱腔后都增加了间奏，在旋律上因与方言的结合以及从民歌向说唱在功能上的转变，使其在艺术特点上也发生了很大变化。〔凤阳歌〕有时也可突破四句一转头的规格，发展成六句、八句或更多句子的形式。另外，宿迁艺人还在〔凤阳歌〕基础上发展出一种俗称〔哀怜调〕的〔悲调〕唱腔。〔悲调〕亦为四句体，第一、二句唱腔与〔凤阳歌〕同，第三句唱腔连续出现“**4**”音，转换以清角为宫，第四句则作了新的发展，而落音仍按〔凤阳歌〕结尾落“**5**”音的规律，落在了新调式的“**5**”音上。例如：

选自《白绫记》
（张银侠演唱　梁生安记谱）

【悲调】
$\frac{4}{4}$ (0 0 6 5 3 2 | 1 2 3 3 2321 5 6 | 1 6 1 6 5 5 5 3 | 2313 21 2 1235 3 2 |

7 2 2 2 6 5 3 | 6563 5 5) 0 35 6553 | 2 26 1 0 35 6545 |
窗 棂外 站郡 主 又 对丫

6543 2 2 (0 35 0 1 | 3 53 212) 0 2 2 7 | 7 75 6 0 6 6 6 6 |
鬟, 侍 客舍 哭坏 了 这位 大女

(7672·55)

27 6 6 5 56 | 5 - 01 44 | 43 4 04 34 | 54 32 (012 311 |

贤,(哪) 大贤人往上边 爬了半步,

1231 212) 5 5 #12 | (32#13 212) 035 353 | #12 (22) 035 35 |

尊一声 (这个)金 哥 大大 我 的个

52 4·3 2 22 | 02 1 - - | (25 32 27 77 | 6 5·5 55 |

天。(哪)

55 22 22 22 | 23 27 77 6 | 6· 2 23 21 | 77 75 66 07 |

77 66 76 5 | 53 6563 55) | (下略)

情节发展至高潮处用〔垛子板〕。〔垛子板〕是上下句体,上句落“6”音或“3”音,下句落“1”音。有一板一眼($\frac{2}{4}$拍)和有板无眼($\frac{1}{4}$拍)两种。例如:

选自《拦喜车》

(张银侠演唱 梁生安记谱)

【垛子板】

$\frac{1}{4}$ 06 | 36 | 1 (2 | 12 | 13 | 2156 | 161 | 55 | 32 | 11) | 01 | 12 |

新 郎新 娘 对 面

6 | 01 | 51 | 1 | 02 | 27 | 1 | 03 | 32 | 032 | 33 | 236 |

笑, 惹 得大 家 都 夸 奖。这 个说 姑娘 是个 好媳

63 | 36 | 63 | 233 | 36 | 21 | (023 | 2156 | 161 | 55 | 31 |

妇,那 个说 俊强 也是个 好新 郎。

32 | 11) | 03 | 3#1 | 2 | (1231 | 22) | 02 | 227 | 1 | (32 | 11) |

拦 回车 子 拦 嫁 妆,

05 | 55 | 055 | 32 | 2·6 | 1 (1 | 1232 | 11) | 03 | 61 | 51 |

他 两家 生 的个 真不 瓤。 何 家里 生下

5 1 | 1 1 | 5 3 | 1 2 | 1 2 | 53 2 | 1 2 | 3 2 |(0 3 | 2321 | 6 1 |
三头 老肥 猪，陈 家里 生下 四个 老绵 羊。

23 5 | i i6 | 56 i | i 3 | 2 2) | 0 6 | 6 5 | 3 5 | 0 4 | 4 32 | 1 |(3 2 |
全 中国 多少 小 伙 子，

1 1) | 0 6 | 6 5 | 3 5 | 0 53 | 3 #1 | 2 |(3 2 | 1 2) | 0 3 2 | 6 1 |
全 中国 多少 大 姑 娘。 你们 结婚

6 1 | 0 3 | 3 2 | 1 | 6 6 | 1 | 0 3 | 6 1 | 5· 3 | 5 5 | 3 #1 | 2 |
都要 从 减 半，省下 钱 可 以给 我们 祖国 添力 量。

(0 3 | 2321 | 6 1 | 2 35 | i i | 56 i | i 3 | 2 2) | （下略）

宿迁的苏北琴书在发展过程中，还吸收了淮海戏、泗州戏以及山东吕剧、河南豫剧的音调。

流行于东海的苏北琴书，唱腔音乐结构为综合体。属板腔体的主要曲调有〔四句腔〕、〔连环句〕、〔连紧板〕。

〔四句腔〕是四句体，节拍为一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）。落音为：第一句落“2”音，第二句落“1”音，第三句落“6”音，第四句落“5”音。例如：

选自《郭武举埋儿》
（刘培兰演唱 郇一尘记谱）

【四句腔】

4/4 (5 5 5 5 5 5 | 5 5 3 2 1 6 5 3 | 2 56 1 6 1616 1 6 | 5 5 6 i 3 2 2 |

2 7 6 2 3 2 7 6 | 5· 7 6 6 5) | 0 3 5 6 3 5 | 0 i 5 3 3 0 |
大 贤 人 用 手 一 指

0 3 1· 1 3 0 3 2 |(0 3 2 7 6 7 2) | 0 7 6 6 5 4 | 3 2 2 1 |
泼 口(的)骂，(哎嗨) 骂 声 冤 家 小 郭 存，

0 6 6· 3 0 (1 1) | 0 6 3 3 2 2 | 2 7 7 6 5 | (0 7 6 5 7 5 6) |
像你这　　三岁争你的　奶奶嘴，(哎)

0 5 7 5 3 5 3 0 | 0 5 7 7 7 3 2 | 7 7 6 6 5 (5 5 5 | 5 5 5 5 5 3 2 |
我留你这孩子　管什么经。(哎嗨 哎嗨 哎嗨)

1 6 1 6 2321 5 56 | 1616 1 6 i 33 3 3 | 5· 3 2321 7 6 | 5 3 2 7 6 5 |

5 6 5676 5 -) | (下略)

东海苏北琴书的艺人在〔四句腔〕基础上，发展了一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的〔连环句〕，使其有了强的叙述功能。例如：

选自《郭武举埋儿》
（刘培兰演唱　郇一尘记谱）

【连环句】

$\frac{2}{4}$ (5 5 5 5 | 5 5 | 5 5 5 32 | 1 6 1 3 | 2321 5 56 | 1616 1 5 | i 33 3 3 | 5 · 3 |

2321 2 7 6 | 5 5 3 2 | 7 6 5 | 5 6 5676 | 5 -) | (起板) 0 5 5 | 6 (5) |
单等着

0 6 3 | 6 6 5 3 | 0 6 6 | 1 3 2 | 2 (3 2 7 | 6 5 3 5) | 5 5 7 7 |
高山　回来你(呀)　天骗　父，(还安)　我今天

6 (5 2 5) | 0 6 6 6 | 6 5 3 | 2 3 5 | 3 2 1 1 | (连环句) 0 6 3 | 3 (5) |
(看)　不把你埋掉(哇)不　为人。(嗯啊)　大贤人

0 6 3 3 | 6 3 7 6 | 6 6 0 6 | X 0 (5) | 0 X X | X (5) | 0 6 5 |
她在这　一旁　破口大骂，　大门外　来了

3 3 2 2 | 1 1 2 | 3 (5) | 0 6 3 3 | 6 1 3 3 | 0 1 2 | X (3) |

郭武举（呀）打柴的　人。　他把那　挑子放在　　开井　院，

0 6 5 | #4 3 | 2 1 | 6 1 1 | 0 3 3 6 | 3 (3) | 0 1 2 | 3 (3) |

看见　他妻　泪纷　纷。（嗯呀）　走到跟　前　　开言　道，

（落板）

0 3 6 6 | #4 3 | 2 1 1 2 | 3 2 (1) | 0 3 3 5 | 3 6 3 | 3 7 7 |

郭存的　妈妈　叫个不（了）停。　我在这　高山上　把柴来

6 0 (5 5 | 5 6 5 6 | 5 5 6) | 0 6 6 3 | 6 3 5 | 0 7 6 | 6 5 3 | 2 3535 |

打，　　　你在家　啼哭　　为的何（咳）因。（来

(5 5 5 5 |

3 2 7 6 | 5 - | 5 5 | 7 2 3 2 | 2 3 5 3 | 2 0 7 | 7 6 5.6 | 5 - |

哎嗨　衣）

7. 2 3 2 | 2 5 5 3 | 2 7 | 7 6. | 0 7 7 7 | 6 7 7 7 | 7 6 5 |

3 5. | 5 3. 5 | 3 2 0 56 | 7 6 5) |（下略）

除〔四句腔〕、〔连环句〕外，东海苏北琴书还有有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）的〔连紧板〕，为上下句体，上句落“2”音，下句落“1”音。例如：

选自《郭武举埋儿》
（刘培兰演唱　郇一尘记谱）

【连紧板】　　由慢渐快

2/4 5 5 5 5 | 5) 3 5 | 6 3 2 | 1/4 1 (1 | 1 1 | 1 1 | 1 1 | 1 13 | 2156 |

（哎）　大贤　人

中速

1 | 5 i | i 3 | 3 5 | 5 32 | 1 13 | 2 56 | 1 1) | 0 i | 5 6 | 6 0 |

口　称埋　儿

0 6 | 6 1̇ | 3. 1̇ | 6 5 | 4 3 | 0 2 | 2 | 0 2 | 2 1 | 0 1 | 0 1 |

孝 老 母，（哎 哎 哎 哎 哎 哎

0 1 | 0 1 | 0 1 | 0 35 | 2321 | 0 1 | 0 1 | 1（1 | 1 1̇ | 1̇ 3 |

哎 哎 哎 哎 哎 哎）

3 5 | 5 5 | 5 32 | 1 13 | 2156 | 1）35 | 5 3 | 2 |（5 3 | 2 1）| 0 1̇ |

（哎）活乍 乍 气

3 3 | 321 | 0 2 | 2 26 | 1 1 | 0 1 2 | 1 35 | 2 1 | 0 3 | 3 5 | 2 #1 2 |

死 武 举 打 柴 人。（哎 哎哪）郭武 举 用 手 一 指

0 2 #1 | X X | X | 2 2 | 1 | 0 3 | 3 32 | 1 2 3 | 0 1 | 2. 2 |

破 口大 骂，骂了 声 贱 人 说 话 这 理 不

1 1 | 0 5 | 3 3 | #1. 2 | 0 6 | 6 5 | 4 6 | 5 45 | 4 | 0 6 |

真，（呀） 我 有 心 埋 掉 三 岁 娇 生 子，

5 3 | 0 2 | 0 1 | 0 1 | 1 | 1 |（0 1̇ | 1̇ 3 | 3 | 5 | 5 32 | 1 13 |

（嗯）

2 56 | 1）5 | 5. 3 | 2 |（6 32 | 1 1）| 0 5 | 5 6 | 32 1 | 0 3 5 | 3 61̇ |

俺 怕 的 是 俺 郭家 后 代 （那 个）断 了

6 5 | 5 3 | 0 2 | 0 1 | 0 1 | 1 |（1 13 | 2156 | 1616 | 1 6 | 5 35 |

根。

5 5 | 5 5 | 5 32 | 1 13 | 2156 | 1）|（下略）

在东海的苏北琴书里，还有采用多首曲牌联缀形式组成的唱段。例如《水漫金山》就是由〔凤阳歌〕、〔老凤阳歌〕、〔下河调〕、〔南无调〕、〔呀哟调〕、〔穿心调〕、〔数落〕、〔垛子板〕、〔撒落金钱〕、〔银纽丝〕等十首曲牌结构而成的。其中〔凤阳歌〕、〔垛子板〕和〔撒落金钱〕在联缀中多次重复使用。

苏北琴书的伴奏乐器以扬琴、坠琴和手板为主，器乐曲牌有〔大八板〕、〔小八板〕、〔四板头〕等。宿迁与东海两地在器乐曲牌演奏风格和曲牌处理上也不相同。流行于宿迁的〔八板〕如：

八　　板

张银侠、汤庆和演奏
梁　生　安记谱

2/4 6 12 3 32 | 1 12 3 1 | 1 65 3 2 | 1 6 1 16 | 5 5 5 3 | 2323 2323 |

2 12 3532 | 1216 1616 | 1212 3235 | 2535 2535 | 777 7 7 |

7 77 7 6 | 5 53 5 6 | 1 12 3235 | 3 33 7 6 | 6 5 6 | 5 6 5 6 |

0 35 5 1 | 2· 3 2321 | 6161 6 5 | 0 35 5 5 | 1 1 2· 5 | 3 32 1216 |

5 56 5 6 | 5 32 1 13 | 2156 1 | 6 5 5 5 | 3 1 2 2 | 1 11 5 1 |

1 3 32 | 2313 2123 | 5 1 1 35 | 3213 21 2 | 0 35 5 5 |

6· 1 2 21 | 2 2 0 35 | 5 5 5 5 | 5 5 3213 | 21 2 6 5 | 3213 21 2 |

0 3 2 | 2 7 6 5 | 5 5· | 5 56 | 7 76 7 5 | 5 6 65 6 | 1 11 6 1 |

1 2 3232 | 1 1 12 | 3232 1231 | 2313 2123 | 2· 3 5 5 | 54 5 54 5 |

5 5 5 5 | 5 6 5 6 | 5 6 5 6 | 5 3 2 3 | 2 2 0 35 | 5 5 5 5 |

2 35 2 2 | 0 35 5 3 | 2 7 6 7 | 2 7 6 2 | 2 76 5 12 | 3 1 2 3 |

5 32 16 | 5 3 3 1 | 2 1 2 2 | 1 1 1 1 | 1 1 5 | 5 3 2 |

1 1 1 1 | 5 5 3 32 | 5 5 5 3 | 2 35 2 1 | 5 1 6 1 | 5 - |

3 5 6 5 | 6 3 2 1 | 5 5· ‖

流行于东海的八板如：

八　　　板

荣凤楼、孙素贞演奏
俞　保　根记谱

慢起渐快

4/4 2050 3· 2 1 12 5 3 | 2 12 5 6 1 6 1 6 | 5 5 6565 1231 2 2 |

稍曼 渐快

2 65 6 5 2361 6 1 | 5 · 2 5 6 5 | 3· 2 335 6 5 3 2 | 1 3 21 6 5· 6 5 5 |

0 2 1223 2266 1166 | 1 5 5 3 5 3 2 2 | 2 5 5 5 5 · 5 3 3 |

1 3 21 6 5 · 6 5 5 | 0 i i i 5 5 i i | 0 3 2321 5 2 7 6 |

5 · 6 5 5 0 7 5 5 | 3 · 2 3 3 5 · 6 5 5 | 5 3 2 2 2 5 3 2 |

1 · 1 1 1 6 · 5 6 1 | 2 2 2 2 2 3 5 | 5 · 3 2 2 3 2 3 |

稍快

5· 5 5 5 i 6 5 5 | i 6 5 5 0 6 5 6 | i · 2 3 2 i | 3 2 i i 0 3 2 6 |

5 - 6· 5 6 i | 5 i 5 3 2 1 2 | 2 3 5 5 5 5 5 | 6 5 6 i 5 6 5 3 |

2 1 2 3 2 3 5 | 5 3 2 3 0 5 3 2 | 1 - 3 · 3 3 5 |

6 5 3 2 1 3 21 6 | 5 · 6 5 5 0 32 1 6 | 5 6 1 1 5 3 2 2 |

6 1 2 6 5 · 6 5 5 | 3 · 2 3 5 6i65 3 2 | 1 0 0 0 ‖

徐州琴书音乐　　徐州琴书音乐是在徐州地区流行的琴书及丝弦小调基础上逐步发展形成。

徐州琴书用徐州话演唱，徐州话的阴平字比较平稳，一般规律是演唱时前后都不带倚音，而上声字则较婉转。上声字的旋律常常是下行后再往上行一个小三度。如：

$^{\dot{2}}\underset{\cdot}{6}\ \ 1\ \|\ ^{\dot{1}}\underset{\cdot}{6}\cdot\ \underline{\underline{1}}\ \|$

登　　经

徐州琴书的文体为散、韵相间。唱词的基本句式是七字句、十字句两种，此外还有四字垛、五字紧(又称“五字蹦”)。奇句不押韵，偶句押韵，奇句最后一字为仄声字，偶句最后一字为阴平字。徐州琴书唱词共十四道韵辙，但艺人中用辙以“公升”、“先天”为多，因这两辙均属开口韵，好唱而且字宽。因此艺人中有“中不中，唱公升，沾不沾，唱天先”的顺口溜。“公升”韵是《中原音韵》中的“东钟”、“庆青”两道韵归并而成；“天先”韵则由“寒山”、“桓欢”、“天先”三道韵归并为一。“丑牛”、“铁血”、“拍灰”三道小辙一来韵窄，二来难唱，一般不常用。

最能突出方言特征的是儿化韵，有些字收音时，舌头呈上翘、卷型，经过儿化后即从原来的韵辙跳入另一韵辙，因此有“五韵归一”之说。如下表：

字例	原来韵辙	儿 化 后 的 例 句	现归入韵辙
急	知西	别着急儿	小人辰儿
门	人辰	摸不着门儿	
嘴	拍灰	四把茶壶碰掉了嘴儿	
根	侵身	白菜根儿	
白	徘徊	鸡蛋白儿	

儿化韵在唱词中连续出现，使唱腔俏皮、活泼流畅，同时也能充分表现出演员嘴皮上的功夫。如《黑驴段》四百多句，是“小人辰儿”一韵到底，乡土味十分浓郁。

徐州琴书音乐原为联曲体，即由若干个牌子曲互相穿插、联缀表现一个完整故事。曲牌有〔凤阳歌〕、〔叠断桥〕、〔梅花落〕、〔太平年〕、〔上河调〕、〔下河调〕等约百支。后因说唱大部头书目，多注重情节、联曲体演唱进行太慢，才逐渐衍化成后来的板腔体。板腔体的音乐结构，基本上和苏北琴书相同，也由〔凤阳歌〕、〔垛子板〕组成。但经几代艺人的演唱实践，具有自己的特色。

〔凤阳歌〕通常用于铺陈故事。唱腔结构为四句体，第一落音为“2”，第二句落音为“$\underset{\cdot}{5}$”或“1”，第三句落音为“$\underset{\cdot}{6}$”，第四句落音为“$\underset{\cdot}{5}$”。只要具备了七字句或十字句的唱词，都能入曲演唱。被誉为“曲调有限，容量无限”，形成“一曲多用，四句腔

里求变化”的特性。例如：

选自《偷石榴》
（崔金兰演唱　洪　流记谱）

【凤阳歌】（♩=90）

4/4 (6 32 12 3 | 23 56 16 1 | 5·6 53 2 2 3 | 16 5 61 23 |

5· 6 56 5) | 0i 76 57 65 | 0 6 5 43 2 | (2·3 5i 6535 2) |
我 今年 交到　一 十 九，

02 25 2 5· | 02 21 5 1 | (6·2 76 56 5) | 02 55 25 21 |
打 罢了 新 春　二 十 秋，　倘 若是 过门

02 72 5 27 | 6· (7 65 65 6) | 06 35 67 635 |
把 他 守，　守 到了 那年 那月

055 57 7·2 35 | 5 32 727 66 | 5 - - - | （下略）
才能 守 到　头。

〔凤阳歌〕在徐州琴书中的另一个变化，是将四句体唱腔结构发展成为可唱六句、八句或更多句子组成的唱段，这种形式被称为“四句腔连板”，简称“连板”。“四句腔连板”的特点是唱腔为上下句体，上句落音自由，“2、3、1”等皆可，下句落“1”音，只在落腔时回到〔凤阳歌〕第四句的“5”音上。例如：

选自《月月忙》
（秦德林演唱　苗艺明记谱）

〔四句腔连板〕稍快（♩=120）

4/4 0 3 3 3i i7 | 0 6 5 35 32 | 2 (3·2 13 2) | 0 3 i 6i 65 |
随 说 那 里　都 不 妥，（哟）　说 的 东　庄的

0 3 3 3 21 | 1 (12 76 56 5) | 06 33 6 3 0 | 0 3 6 3· 0 |
二 晃 荡。（哎）　正 月里 说 妥　二 月 娶，

0 6 5 3 0 | 0 3 i i 6· i 6 5 | 0 3 2 3 i | 1 0 3 3 6 3 |
三月生　三月里生了一个　小儿郎。　四月会爬

0 3 3 6 3 - | 0 i 3 3 3 | 0 6 3 3 i | 0 3 i 6 3 i |
五月里走，　六月会喊　爹和娘。　七月里送学

0 3 3 3 2 1 | (6· 7 6 5 3 5 6) | 0 6 7 6· 0 | 0 6 i 6 3 i 7 |
把书念，(也)　这不就（的）　八月里（也）

i 5 6 7 6 | 0 i 6· i 1 | 5 3 2 1 1 2 7 6 | 5 - - 0 |（下略）
满篇的文章　在他的身　上？(啦)

〔凤阳歌〕有顶板演唱和闪板演唱两种唱法。顶板演唱显得庄重扎实、粗犷有力；闪板演唱显得灵活自然、华丽流畅。在实际演唱中，二者并不截然分开，多根据需要灵活使用，并无定规。一旦情节进入高潮时，唱腔便转入〔垛子板〕。

〔垛子板〕又称〔快板〕、〔二板〕，有〔慢垛子〕、〔快垛子〕两种。均为上下句结构，上句落“6”或“3”音，下句落“1”音。五声音阶，宫调式。节奏明快，吟诵性强，擅长叙事。其特点是似说尤唱、说中夹唱、唱中夹说，连说带唱，说唱浑然一体。例如：

选自《大方人》
（崔金兰演唱　洪　流记谱）

【慢垛子】中速

2/4 5 3 | 2 32 1 | (6 5 3 2 | 1 2 1) | 0 5 3 5 | 6 i 3 | 0 2 3 2 1 |
有一天，　他穿上　皮鞋　(那个)把车

6· (5 65 6) | 0 5 6 | 3· (2 12 3) | 0 3 5 | 6 i 6 5 | 3 5 3 2 | 3 1 1 (5 |
上，　你听他　吱吱咯咯蹬的急。

3 2 1 1 | 6 1 2 12 | 3· 2 1 1) | 0 3 1 2 | 3 (3 3) | 0 36 3 6 | 3 5 | 0 5 1 2 |
猛抬头　有一道小沟　把路

3. (2 12 3) | 6. i 6 5 | 5 3 2 1 | (761) 5 3 | 3 5 | 5 1 (0 5 | 3. 2 1 1 |

挡， 沟 里 有水 又 有 泥。

6. 1 6 1 | 3532 1 1) | 3 5 6 | 3. (2 12 3) | 6. 5 1 2 | 3. (6 12 3) |

有心 下 车 把 它 推着 走，

0 35 1 2 | 3 6 | 3. 5 3 5 | 6 i 6 5 | 2. 3 2 1 | 5 1 (5 | 3 2 1 1 |

又 一 想 湿 了 我的 皮鞋 可就 了 也 了不 的。

【快垛子】

6. i 6 5 | 3 2 1) | 1/4 0 3 | 3 5 | 1. (2 | 761) | 0 5 | 5 6 | 3. (2 |

罢！ 罢！ 罢！ 牙 关一 咬

12 3) | 0 5 | 5 6 | 3. (2 | 12 3) | 5 | 5 6 | 3 | 6 | 6 | 3. (2 |

心 一 狠， 你 看 他 弯 腰 嘣

3 3) | 0 i | 5 i | 6 5 | 1 1 | 2. (3 | 5. 1 | 6 5 | 4 3 | 2) | （下略）

腿 儿一 下子 冲过 去。

徐州琴书在唱正段前有“闹台”的器乐演奏，曲牌有〔大八板〕、〔花八板〕、〔如意拐〕、〔快活晨〕等。

徐州琴书伴奏手法归纳起来有如下几种：

随腔伴奏。即伴奏与唱腔旋律基本相同。这要求琴师必须对演员的唱腔非常熟悉，要达到“伴如唱”的水平。这样既可弥补演员演唱上的某些不足，又可使唱腔“不浑口”(即清晰)，而且显得流畅丰满。

衬腔伴奏。衬腔伴奏多用于曲牌的演唱中，演员演唱正词时乐队全停，待唱腔的衬腔出现时，乐队和帮腔同时进入。效果是主次分明，乐队可将气氛烘托得极为强烈。

唱时不拉和拉时不唱。此本为原单口自拉自唱时的伴奏形式，演唱时扬琴不敲，或仅在唱腔的骨架音上作些支撑性的点染。待演员落调(甩腔)，乐队即进入过门伴奏。

即兴伴奏。此法以灵活多变见长。有时伴奏自成旋律，与唱腔旋律形成两个独立声部，两支旋律时分时合，构成音乐的复调效果；有时采用与唱腔对比、呼应、引导等伴奏方法。如演员唱一句，乐队模仿一句；演员低唱，乐队高把位伴奏；有时加小垫头，有时只奏节奏

型等等。即兴伴奏要求琴师不但要了解演员的唱腔，还要有娴熟的操琴技艺，通常是师伴徒唱时使用。

此外，在伴奏时因坠琴、扬琴、软弓胡琴的定弦不同，乐器音区不同，伴奏旋律也不尽相同。尤其是扬琴、软弓胡琴，除尽可能将伴奏旋律向坠琴靠拢之外，还有自己的伴奏旋律，几件乐器时分时合，就产生了支声复调的效果，音响丰满而和谐。

徐州琴书的伴奏乐器有坠琴、软弓胡琴、三胡、板胡、扬琴、三弦、筝、手板、碟子等。

坠琴，铜筒，也称坠胡，有蟒皮面和桐木板面两种。四度定弦（$\underset{\cdot}{5}$ — 1）。坠琴把位距离大，上把位隔指演奏，不便于演奏密集音符和大音程跳动的旋律。但由于它是指板乐器，便于滑动，音响模拟能力强，如对人声、鸟语、吹号及锣鼓声音的模拟都有精湛的技法。甚至可以在唱段中随故事情节的需要，奏出“疑问”、“应诺”、“哭”、“笑”等戏剧效果。此外，坠琴泛音多，声音清脆明亮，中、低音浑厚结实，对苦腔及〔大八板〕的演奏都显出独特的性能。

软弓胡琴。为色彩性拉弦乐器，形同京胡，琴筒较京胡稍粗，用富有弹性的竹梢制成半圆形的软弓拉奏，五度定弦（$\underset{\cdot}{6}$ — 3）。演奏多跑把（即越过二把位到三把位）以拓宽音域。强弱的调节，由右手指和手腕配合，使弓毛和琴弦构成特定的角度，奏出“嘟嘟”的音响效果，与人声“花舌”的唱法近似。尤其对自然界的蝉鸣、鸟叫以及唢呐声等，均能摹拟得惟妙惟肖。多用在“闹台”时演奏〔如意拐〕、〔快活晨〕等曲牌。此外，伴奏欢快、跳跃的唱腔也常使用。

工鼓锣音乐　工鼓锣音乐是在苏北淮海地区民间劳动号子和民歌、戏曲唱腔基础上发展形成的，也称“淮海锣鼓”。

工鼓锣用沭阳一带方言说唱。唱词有三字句、五字句、七字句、十字句四种，其名称分别为“三字紧”、“五字垛”、“七字赞”、“十字清”，均为上下句体。唱词还有“荒词”和“实词”之分。“荒词”即俗谓的“水词”，由艺人临场即兴编唱；“实词”即固定唱词，演唱时不得随意增减。唱段不论长短，必一韵到底，如遇换韵，则需用念白作过渡。常用的有十二大韵辙，即：焦梢、甘丹、天先、公升、仓桑、扒沙、知西、灰堆、姑苏、坡梭、怀来、牛球。另有四个入声韵，即：鹿足、托勺、格式、铁血。

工鼓锣的唱腔音乐结构为板腔体，其基本腔调有〔流水板〕、〔怒叫头〕、〔悲叫头〕、〔四平调〕、〔悲调〕、〔喜调〕、〔慢流水〕、〔滚板〕、〔数板〕、〔刀马词〕等。所有腔调均为上下句体，主要板式有散板、无眼板（$\frac{1}{4}$拍）、一眼板（$\frac{2}{4}$拍）、三眼板（$\frac{4}{4}$拍）等。唱腔具有吟唱特色，无十分固定的曲谱，旋律起伏不大，一般在一个八度音程之内。基本为五声音阶，宫调式，偶有“7”音、“4”音、“$\sharp$4”音出现。唱段的构成可以是一个曲调，也可由两个至三个曲调相接组成。

〔流水板〕，五声音阶，旋律进行平稳。为无眼板（$\frac{1}{4}$拍），上句落“2”音，下句落

“1”音，上下句间插有锣鼓伴奏，是工鼓锣的典型唱腔。例如：

选自《三国·单刀赴会》
（张同举演唱　徐　涵记谱）

【流水板】

1/4 0 2 | 2 3 | 35 3 | 2 | 2 0 | 2 32 | 1 | 1. 2 | 1 | 2. (得 | 镗镗 |
汉 室 时 衰 民 不 安，（啦）

0 得镗 | 镗 0) 0 6 | 6 6 | 1 (得 | 镗镗 | 0得镗.) | 0 3 | 3 5 |
魏 蜀 吴 三 国

65. | 3. 2 | 3 | 32. | 21 | 1 - | 1 |（下略）
刀兵 乱（得）翻 翻。（呐）

〔喜调〕，情绪欢快，有唱有说，为一眼板（$\frac{2}{4}$拍），上句落“3”音（有时落“6”音），下句落“1”音。例如：

选自《五花图》
（张同举演唱　徐　涵记谱）

【喜调】

2/4 5 5 i i | 6 5 35 5 | 5 3 35 3 | 2 1 1 | 6 6 3 5 |
小 丫 鬟（啦）上 前 报 喜 把 揖 作，（啦）尊 姑 爷 有 所 不 知

5 3 21 | 1 - | X X X | X X X X | X X X | X X X |
听（来）我 说。今 日 晚 我 家 大 人 作 了 主，请 姑 爷

X X X X | X X X | X X X | 6 i i6 i | i 6 i i | 6 5 5 5 |
对 花 帐 中 小 登 科，我 姑 娘 梳 洗 容 妆 等 着 你，（哟）请 牛 郎

3 5 2 56 | 0 3 3 5 | 5 3 | 21 1 |（下略）
鹊 桥 高 架 去 渡 银 河。（哎 嗬 哎）

〔怒叫头〕、〔悲叫头〕是属于偶有“7”音、“4”音出现的曲调，均为散板节拍。例如：

选自《五梅七枪》
（沈继春演唱　徐浩、陈慰年记谱）

【怒叫头】激奋、紧张、急促

サ（镗镗 镗镗镗）6i 6 6 6 5 5#4 5 6 6 5 - #45 4 0（镗镗镗）
大 叫 一声 去杀奸党，（啊）

1 1 1 1 1 1 2 1 1 1 -（下略）
不要走 看我 枪 挑 你。（哪）

【悲叫头】

サ（得镗镗镗）6 6 67 6 4 5 4 5#4（镗镗镗镗）67 6 6 5 4 6
眼朝 杭 州 白家湾 点头，哎 呀 哎呀 娘！

5 - 45 42（镗镗 镗）1 1 1 1 1 1 1 1 1 - -（镗镗镗镗）（下略）
（啊）你我 母子 难以 见面 了。（啊）

工鼓锣的唱法有两种，一种是“浮调”，一种是“老工调”。浮调不用膛音（即丹田之气），轻快明亮，适宜表现日常生活和悲叹等内容，如唱〔喜调〕、〔悲调〕、〔慢流水〕等曲调；老工调用膛音，声音粗壮宏亮，适宜表现慷慨激昂的情绪，如唱〔怒叫头〕、〔悲叫头〕、〔刀马词〕等曲调。

工鼓锣无管弦乐器伴奏，属徒歌演唱，伴奏乐器为锣和鼓。最原始的锣鼓点子是〔老香锣〕，又称〔老牌锣〕，点子比较呆板、简单，其他锣鼓点子大多由〔老香锣〕衍化而成。（字谱中的“得”为鼓单击，“镗”为锣、鼓合击。）例如：

【老香锣】

0 得得 镗镗 镗· 得得 镗镗 镗镗 镗镗 镗 ‖

工鼓锣的锣经大体可分为开场锣鼓、伴腔锣鼓和场面锣鼓三种。

开场锣鼓有〔鱼八达嘴〕、〔三踩脚〕、〔四牌楼〕等。〔鱼八达嘴〕又叫〔鱼咂嘴〕，多用于开场，有时也用于请客的场面；〔三踩脚〕又叫〔收头锣〕，在开场锣进行中，看听客差不多了，收锣准备唱时用此锣经；〔四牌楼〕比较欢快、跳跃，开场及

场面均用此锣经。例如：

（王龙扬演奏　徐浩、沈慰年记谱）

【鱼八达嘴】

得　得．得　镗　0 得得　0 得　0 得　0 得　镗　镗镗　0 镗　0 得　镗 ‖

（张同举演奏　徐　涵记谱）

【三跺脚】

镗　镗．得　镗．　得得　镗镗　镗．　得得　镗．　得得　镗镗　镗．得　镗镗　镗 ‖

（张同举演奏　徐　涵记谱）

【四牌楼】

得　得．得　镗．　得　0 得　得　得　得得得得　镗．得得　镗．　得得　镗．　得得

得得　得得得得　镗 ‖

伴腔锣鼓有〔五字锣〕、〔一盆火〕、〔猛虎下山〕、〔点点花〕、〔塌锣〕、〔垫鼓〕等。〔五字锣〕因专用于行腔时起衬托作用，又称“行腔锣”；〔一盆火〕、〔猛虎下山〕专用于唱〔刀马词〕的伴奏，〔一盆火〕俗称闹锣，气氛热烈、紧张，〔猛虎下山〕也是专能制造紧张热烈的气氛；〔点点花〕专用来为〔慢流水〕伴奏，演唱时加花点子以衬托气氛；〔塌锣〕则速度较慢，专用于为〔悲调〕唱腔伴奏；〔垫鼓〕是专在演员演唱时帮助演唱拔心劲，制造气氛，在唱腔下句末几字上用鼓点垫一下，演唱至高潮，垫鼓一字一击，以进行渲染。例如：

（张同举演奏　徐　涵记谱）

【五字锣】

0 得得　镗．得得　镗．　得得　镗　镗　得　镗 ‖

【一盆火】

镗　镗　镗　镗　镗　得得　镗　得得得得　镗 0 得得　镗　镗　得得　镗．得

镗镗　镗镗镗镗　镗 ‖

【猛虎下山】

0 镗镗　镗　镗　镗镗镗镗　镗．　得得　0 得　镗．得　镗　0 得　镗镗

镗镗镗镗 镗. 得得 镗 镗 镗镗镗镗 镗 ‖

【点点花】

镗 镗 得 镗 镗 得 镗 得得得得 镗. 得 镗 ‖

【塌锣】

0得得 镗. 得得 镗. 得得 镗 镗. 得得 镗 ‖

【垫鼓】

得 得.得 镗 - 得 得.得 (镗镗. 镗) ‖

场面锣鼓有〔凤凰三点头〕、〔花锣〕、〔单绞丝〕、〔双绞丝〕等。〔凤凰三点头〕专用于欢快、热烈的场面；〔花锣〕用于说唱故事中重要人物出场时；〔单绞丝〕、〔双绞丝〕也是专门对热烈场面起衬托作用的锣经，〔单绞丝〕常用于洞房花烛，〔双绞丝〕比〔单绞丝〕更热烈。例如：

（张同举演奏　徐　涵记谱）

【凤凰三点头】

0 得 镗 . 得 镗 . 得 镗 得得得得 镗 得得得得 镗 得得得得

镗 镗得得得 镗得得得 镗得得得 镗 ‖

【花锣】

得 镗 . 镗 得 镗 镗 得 镗 镗 镗 镗镗镗镗 镗 镗镗镗镗 镗 镗 镗 镗(3)

镗镗镗(3) 镗镗镗镗 镗 ‖

【单绞丝】

得 得. 得 镗 镗 得得 镗 镗得得得 镗 得得 镗 镗 得得 镗 得得得得 镗 ‖

【双绞丝】

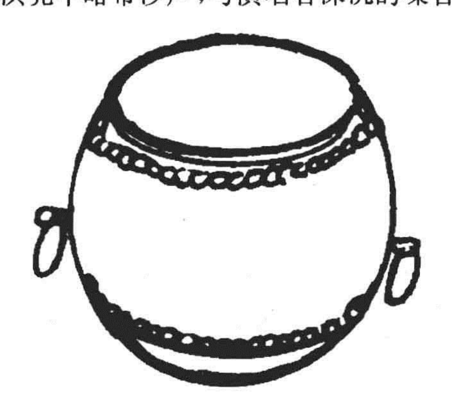
得 得. 得 镗 镗 得得 镗 镗镗镗镗 镗 得得 镗 镗 得得 镗 镗得得镗 镗 ‖

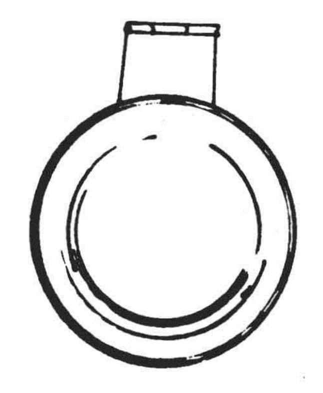
此外，根据锣鼓敲击时间的长短，又有“长番锣”和“短番锣”的区别，其作用类似长过门和短过门。

二十世八十年代初，灌云县工鼓锣艺人曾用弦乐伴奏代替传统的锣鼓伴奏。

工鼓锣所用的鼓称淮鼓，高十二厘米，鼓面直径八厘米，鼓腰围四十厘米。鼓槌长二十五厘米。鼓腰置一对对称的小环，可挂在鼓架上，也可放在小桌或小凳上。鼓声清脆、饱满（见左图）。

工鼓锣所用的锣，称“七寸锣”，又称“苏锣”。直径二十四厘米，锣槌长二十四厘米，锣声洪亮中略带沙声，与演唱者深沉的嗓音配合协调（见右图）。





苏北大鼓音乐　苏北大鼓音乐是以梨花大鼓（山东大鼓）为基础，吸收淮海地区的民歌、说唱音调发展起来的。

苏北大鼓用淮海方言演唱。唱词有十字句、七字句、五字句、三字句、长短句等。艺人习惯称十字和七字为“牌”、五字称“锦”、三字称“赞”。在十字句中唱词为三、四、三格的称“正十字”；唱词为三、三、四格的称“反十字”。另在十字句和七字句中还常用“字顶字”的格式，即每一句最后一字要与下句第一字相同，如“今天不把别的唱，唱的大娘本姓王。王……”，听起来悦耳、和谐。苏北大鼓唱词的辙韵为：奇句可不押韵，偶句必押韵。另有一种句句押韵的十字句，称“一条鞭”。

苏北大鼓唱腔简单，近似诵唱，基本唱腔有〔回龙调〕、〔慢赶牛〕、〔五字句〕三种。

〔回龙调〕，又称〔四句推〕，为四句一转头结构。一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），四句腔的落音分别是“$\dot{2}$、5、6、5”。也逐渐发展出六句一转头、八句一转头的〔回龙调〕。四句一转头〔回龙调〕例如：

选自《湖畔枪声》
（刘汉飞演唱　梁生安记谱）

【回龙调】

2̇ 1̇ | 3̇2̇3̇2̇ 3̇ 2̇ 3̇ | 2̇ 2̇1̇ 3̇2̇3̇3̇ | 2̇ 1̇ 2̇3̇ 2̇ | （冬. 冬 隆 冬）|

说的 是 战火 浓浓 四二 年，

小日本(哪)魔爪探进我大平原，(呐)

（哧扑冬 哧扑冬 哧扑冬 哧扑冬 哧扑冬 一冬 冬冬隆冬 一冬 冬）

我祖国美丽河山被蹂躏，(哪)俺祖国大好疆土受摧残。(哎)

（哧扑冬 哧扑冬 一冬 冬冬隆冬 | 一冬 冬 | 一冬 冬冬冬）（下略）

〔慢赶牛〕，亦称〔顿沙句〕，为四句体一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），四句落音分别是“6、$\dot{1}$、$\dot{2}$、$\dot{1}$”。具有山歌风味，一般用于抒情性描物状景唱篇，如花园景、客厅景等等。例如：

选自《山景》

（刘汉飞演唱　梁生安记谱）

【慢赶牛】 中速、稍慢

（冬 冬冬 | 哧个冬 一冬 | 冬冬隆冬 哧冬冬 | 一冬 冬冬冬）

白茫茫大雾迷漫连古洞，寒风盈盈透云霄，

绿衣衣青枝绿叶黄金果，(哎)

红馥馥半生不熟小樱桃。(哎)（下略）

〔五字句〕，主要用于叙述，上下句体。以说为特征，常在〔五字句〕后接两句激昂慷慨带拖腔的唱腔结束唱段。一般用于唱披挂赋、打仗篇、阵图篇和枪赞、雪赞、风赞、马赞等。例如：

选自《湖畔枪声》
（刘汉飞演唱　梁生安记谱）

【五字句】

2/4 X X X X | X X X | X X X | X X X X | X X X | X X X |

特务高大昌，带笑开了腔。叫声阎政委，听我把话讲。

X X X X | X X X | X X X | X X X X | X X X | X X X |

面前两条路，生死共存亡。交出地下党，富贵有福享。

X X X X | X X X | X X X | X X X X | X X X | X X X |

要钱有钱花，还有花姑娘。假若不交待，拉出就开枪。

（冬）2 3 2 | 3 1 2 2 | 2 2 3 2 | 1 · 2 | 6 · 1 6 5 | 4 - |

狗特务连威带诈讲一遍，（呐）

3 2 2 3 3 2 | 7 6 7 6 5 | 6 5 6 7 2 6 | 5 - | 5 0 |

阎政委（呀）一股怒火烧胸膛。（哎）

（哧扑冬 哧扑冬 哧扑冬 哧扑冬 哧扑冬

一冬 冬冬尤冬 | 一冬 冬）|（下略）

另有一种常用曲调，称〔无眼板〕，为十字句，上下句结构。上句落“2”音，下句落“5”音。唱腔音域在八度以内，每句腔后用月牙板敲击作间奏，主要用于叙述。例如：

选自《小二姐鹦哥对话》
（张庆士演唱　汪缵高记谱）

【无眼板】

1/4 (哒哒 哒 | 哒 0 | 哒哒 哒 | 哒 0) 3 3 2 | 3212 | 3212 | 3212 |
讲的是 二八 大姐 进花

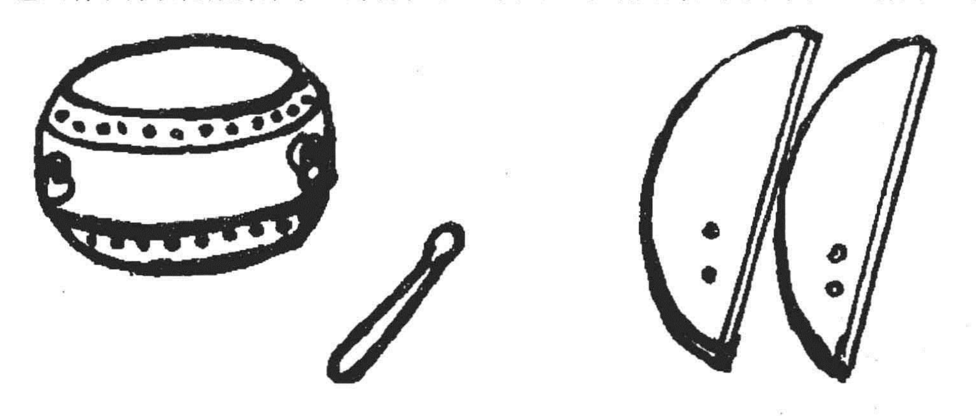
3 2 | (哒哒 哒 | 哒 0 | 哒 0 | 哒哒 哒 | 哒) 2 | 2 27 | 2 27 |
园， 有 一个 扁毛

6 65 | 6 53 | 6 5 | (哒哒 哒 | 哒 0 | 哒 0 | 哒哒 哒 | 哒) 2 2 |
鹦哥 架上 悬。 常言

5 6 | 2 27 | 6 5 | 6 35 | 6 3 | (哒哒 哒 | 哒 0 | 哒哒 哒 | 哒) 2 |
说， 扁毛 畜牲 能说 话， 咱

2 1 | 1 2 | (哒哒 哒 | 哒) 2 | 2 27 | 6 65 | 6 5 | 5 | （下略）
不 如 找 一找 鹦哥 对诗 玩。

苏北大鼓的伴奏乐器是一直径二十五厘米的扁鼓，两面鞔狗皮。一副月牙钢板。演唱时，艺人右手持鼓槌敲打架子上的扁鼓（见左图）；左手指夹击两块月牙板（见右图）。根据



说唱表达的需要，鼓与板配合打出不同的鼓点。例如：

鼓　板　谱

选自《上场、收场》　　　刘汉飞演奏　梁生安记谱

钢板	X X 0	X X 0	X X 0	0 0	X X 0	X X 0
大鼓	0 X	0 X	0 X	X · X X X	0 X X X X	X X 0 X
念法	嘀嘀 冬	嘀嘀 冬	嘀嘀 冬	冬.冬隆冬	一冬 冬冬冬	冬冬 一冬

X X X X	X X X X	XXXX XXXX	XXXX XXXX
X X X X	X X 0 X	XXXX XXXX	XXXX XXXX
冬冬 冬冬	冬冬 一冬	冬冬冬冬 冬冬冬冬	冬冬冬冬 冬冬冬冬

XXXX 0	0 X	0 X	X 0 0	X X X 0
XXXX 0 X	XXXX X	XXXX X	X · X X X	0 X X 0
冬冬冬冬 一冬	冬冬冬冬 冬	冬冬冬冬 冬	冬. 冬 隆冬	一冬 冬

X 0 X 0	X · X X X	X X X
0 X 0 X	0 0	0 X
扑冬 扑冬	嘀 . 嘀 当当	嘀嘀 冬

字谱说明：

哒	月牙板（钢板）单击。
哧、嘀	鼓槌击鼓帮。
扑	鼓槌猛击鼓心。
冬	鼓槌重击鼓心。
隆	鼓槌轻击鼓心。
一	休止。

宣卷音乐　宣卷音乐是在佛教唱经音乐的基础上，受滩簧、苏州弹词等音乐的影响发展而成的，民间习称“讲经”。

宣卷用吴语区各地的方言演唱。有些较“文”的宝卷，也同时采用“南中州韵”的地方官话。唱词有上下句式的七字、十字句，也有长短句。其中以七字的上下句结构为主，“起、承、转、合”四句一迭结构的也偶有使用。

宣卷音乐分“木鱼宣卷”和“丝弦宣卷”两种。

早期仅用木鱼、磬铃伴奏的称“木鱼宣卷”其音乐结构为曲牌体。苏州、无锡、常州，靖江等地宣卷所用的曲牌各不相同，但均以九个曲牌为主要唱腔，另有一些曲牌作调剂、变化使用。苏州木鱼宣卷的常用曲牌有〔香赞调〕、〔请佛调〕、〔炉香调〕、〔赞神调〕、〔弥陀调〕、〔十字调〕、〔海花调〕、〔快调〕、〔送佛调〕等。靖江讲经常用曲牌有〔平调〕、〔单调〕、〔含十字〕、〔滚龙调〕、〔挂金锁〕、〔摇铃腔〕、〔打莲花〕等。唱段结构多为单曲反复。各单曲多为上下句体，每一上、下句之后都有一个佛号，如“阿弥陀佛”、“南无阿弥陀佛”，并以帮腔形式演唱，行话称为“和卷”。上、下句领唱部分的曲调因唱词声调不同等原因多有变化，但曲调的长短、节拍则很少变化；帮腔因是固定的佛号，其腔调无变化，听众极易参加和卷。例如：

选自《花名宝卷》
（姜鸿寿演唱　唐宝荣记谱）

【宣卷调】

2/4 5 5 6 6 6 | 3/4 6 53 5. 3 2 | 532 2 1 61 2 | 2/4 5 5 2 3 5 |

(领)花 名 宝 卷(末) 初 展 开，(呀)(和)阿 弥(呀)陀 佛 (领)诸 佛 菩 萨(就)

3 2 2 1 1 | 6 61 2 | 3/4 5 3 2 1 61 2 | （下略）

降 临 来。(呀)(和)南 无 佛 阿 弥 (呀)陀 佛

一个卷目常用几个曲牌来演唱，因每个曲牌的曲调各不相同，听唱佛号也各异，最短的佛号只有“阿弥”两字，唱腔占两拍；最长的佛号有二十个字的，唱腔要占到十六拍。例如：

陆满祥讲唱
（朱锡桐记谱）

【挂金锁】（摇铃调）

廿 2/4 2 3 3 2 | i i 6 5 | 6i i 32 i | i6 5 5 |

国 正(末) 天 星 顺， 官清 (末) 民 乐 安，

1 1 1 2 2 2 | 3 - | 32 1 1 · 2 | 6 2 6 1 2 | 6 6 2 | 1665 5 |

妻贤（末）夫没得　祸，　（咿　啊）子　孝　父心　宽啊，（和）弥陀　佛　弥陀　佛

2 · 2 2 2 | 6 6 1 | 5 5 6 | 1 · 6 5 | 5 - | 5 0 |（下略）

阿　弥　陀佛　弥陀　佛　南无　佛　阿　弥　陀　佛。

用丝弦乐器伴奏的宣卷为“丝弦宣卷”。所用伴奏乐器有二胡、琵琶、三弦。丝弦宣卷的唱腔和丝弦伴奏配合的模式有如下几种：第一种，唱腔音乐结构与“木鱼宣卷”基本相同，都是曲牌体。丝弦随腔伴奏，唱腔中的和卷部分，佛号与帮腔唱词共存。例如：

选自《东方甲乙木香花》

（许维均演唱　乔凤岐记谱）

2/4 1 6 1 65 3 | 5 532 1 | 6161 65 3 | 3 5 32 1 · 2 |

（领）东　方（末）甲　乙　木　香　花，　南方　丙　丁　火（啊）山　茶。

1 · 235 2 · 32 1 | 6 · 123 1216 | 5 61 5 | 1 6 1 32 3 |

（合）讷　摩　讷　摩　火　山（呀）　茶。（领）西　方（末）庚　辛

5 5 32 1 | 6 1 61 65 3 | 3 5 3 2 1 | 1 · 235 232 1 |

金（啊）丝　菊，北　方（末）　壬　癸　水（呀）水　仙　花。（合）讷　摩　讷　摩

6 · 123 1216 | 5 61 5 |（下略）

水　仙（啊）　花。

第二种，又称之为“书派宣卷调”，音乐在结构上因受弹词影响，有板式变化的趋势。一般情况下第一句的前四字用说白念出，后三字及第二句唱腔音节简慢，犹如散唱，直至过门引出第三句唱腔时，方才正式入板。其帮腔常在领唱部分的后半句加入。丝弦乐器除用来随腔伴奏外，也用过门的演奏来代替原先的佛号和卷。例如：

选自《苏州园林胜天堂》

（许维均演唱　乔凤岐记谱）

【书派宣卷调】（♩＝48－64）

) 0 (| 2/4 1 2 323 | 1 6 1 | 5. 6 1. 2 | 61 (65) |

（白）山明水秀　（唱）话　苏　州，是　文（啊）化　古城

5 3 6 | 65 32 | 3 1 | (1233 3·235 | 5666 6531 | 2·212 3·532 |

（帮）历（呀）史（啊） 久。

1 -) | 3 53 6 5 5 | 6·765 6·763 | 53 5 6531 | 2 (2312 |

（领） 园林 景色（末）（帮）甲 天 下，

3532 1) | 3 5 3 5 67 | 6035 6532 | 5 1 (2 | 3·323 5556 |

（领）美名要 传到 （帮）五 大 洲。

6531 2·212 | 3·532 1) | i i 6 5 5 6 i | 65 3 6 67 | 3 5 6531 |

（领）东北街浪 有一座（帮）拙 政 园，

2 (2·312 | 3·532 1) | 5353 3 6 | 50 6 6532 | 5 1 (2 |

（领）小 桥 流 水（帮）曲 径（啊） 幽。

3·523 5556 | 6531 2·212 | 3·532 1) | （下略）

第三种，唱段结构为“起、平、落”式。这种结构在申滩、常锡滩簧中常见，显然是受滩簧影响。其特征为前两句唱腔用丝弦乐器随腔伴奏，两句腔后的佛号和卷和帮腔均被丝弦过门代替，为唱段的“起”；“平”由无丝弦伴奏的、仅用木鱼击节的若干短句清板唱腔构成；“落”由丝弦过门引出一个有伴奏的，称为“落板”的唱句来结束。例如：

选自《借黄糠》
（王秉忠演唱 乔凤岐记谱）

【丝弦调】 （♩=48－52）

清板

サ (6 5 6 6 - - -)) 0 (| 21 6 61 6 5 3 2 1

（白）醒木一响，宝卷开场。 香 莲 碧水

（乐入）

(1 - - -) | 2/4 i i 2 i 6 535 5 | 5 1 · (1532 | 1 11 126561) |

动 风 啊 凉，

（各）* （各）

i 2 i567 | i665 5235 | i6i26 53565 | 5 1 · (| 112 32355 | 1532
水动（啊） 风凉（啊） 夏日 （啊） 长。
（各） （各）

22353 2321 | 6601 21232 | 1·233 2126 | 502·2 2226 | 5·613 216561 |
（各） （各） （各） （各） （各）

（清板）
5 55 5) | 3 5 5 6 3 0 | i 6 5 3 0 i | 5 6 3 5 2 |
日长 夜凉 风 动 水，（啊） 凉风动水
（各） （各） （各） （各）

352 1 1 0 | 3 2i 6 i50 | 3/4 26i2 53 5 50 1 | 2/4 (156532 125 |
碧莲（啊）香。 诸君 问我 宣点 啥？
（各） （各） （各） （各） （各）
（乐入）

（落板）
352356 1 0) | 2 i6 i56i | 5235 5356 | i6i26 5356 | 5 1 · (| 1532
今早 我 宣 本 借黄 （啊） 糠。
（各） （各） （各） （各） （各）

1 12 32353 | 22353 2321 | 6601 21232 | 1·235 2126 |
（各） （各） （各） （各）

5 2·2 2226 | 5·613 216561 | 55323 5) | （下略）
（各） （各） （各） （各）

注：* 曲谱下“各”为木鱼声。

丝弦宣卷除上述〔老丝弦调〕、〔书派宣卷调〕、〔丝弦调〕外，还有不少曲牌兼有板式变化的唱腔，如〔南腔丝弦调〕、〔佛祈调〕、〔斋佛调〕、〔五字经赞调〕、〔打夯调〕、〔宝香调〕、〔念佛调〕、〔拜香调〕、〔香会忏〕等等。

宣卷还采用不少民歌小调曲牌作为穿插，如〔山歌〕、〔春调〕、〔五更调〕、〔手扶栏杆〕等。

无锡评曲音乐　无锡评曲音乐是在当地山歌、小调、宣卷等音乐基本上发展而来的。

无锡评曲用无锡方言说唱，在表白或官白中有时亦夹杂苏州方言。为散韵结合的文体。

无锡评曲早期称说因果，以说为主，说唱相间，不起角色，很少代言。中华人民共和国成立后，说因果经过改革，定名无锡评曲，说表有了起角色，在说唱传统书目时，生、旦用官话，丑（童仆、丫鬟）用方言土语；说唱新书目时，正面人物用官话，反面及下层人物用方言。

无锡评曲的唱词为上下句式，偶尔也有三句式。三句式中，有两个上句一个下句和一个上句两个下句两种。唱词以七字句为主，通常句前加一至三字的衬词，如“（真所谓）强将手下无弱兵”等，加三字以上衬词的则少见。

无锡评曲有〔锡调〕、〔哭调〕、〔东乡调〕、〔海调〕等基本曲调，音乐结构为板腔体。其中〔锡调〕有快、慢之分，〔慢锡调〕为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），〔快锡调〕为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。唱腔均有帮腔，演出时一般为两人，分上下手，上手主唱，下手帮腔。帮腔有一句一帮和几句一帮两种，并可根据唱词内容及演唱情绪采用衬一字，托二字、接五字、后翻高等手法，通过拖腔的长短变化，起烘托气氛和过门的作用。例如：

选自《四劝君》
（冯天音、王瑞清演唱　马珍媛记谱）

【慢锡调】（♩＝40）

主唱　2/4　0 0 | 53 6 53 2 | 2· 3 2321 | 65 6 0 | 0 0 |
（白）杜康王造酒（唱）到 如 今，

帮腔　2/4　0 0 | 0 02 | 2· 3 2321 | 65 6 06 | 02 1 |
如 今 （呃 呃

主唱　3/4　0 0 6116 | 2/4 6· 1 66 5 | 5· 3 1· 2 | 3· 2 5 | 3· 5 3 2 |
造的是 半 缸 清 来 半 缸 混。

帮腔　3/4　1516 1 16 0 | 2/4 0 0 | 0 0 | 3· 2 5 | 3· 5 3 2 |
令昂） 半 缸 混。

一叠连连　连造　三缸个

（啊　哎　啊　令令昂）

花　红　酒，　放勒朗是

红　酒，　（欧　欧　欧　啊　令昂）

斋　天　敬　佛　供　神　灵。（呃）

供　神　灵。（呃）　（呃

呃　呃　令昂）

（中略八句）

（呃　呃

【快锡调】

（俚格）君　王　贪　酒是　哪　一　个，

（姆）　一　个

当　初　有　个　汉　刘　秀，

| 2 | 2 3 | 3 2 | 1 | 3 5 | 2 1 | 1 | 0 | 5 3 | 3 2 | 1 | 3 | 3 2 |

爱 吃 三 杯 花 红 酒。 杀落 仔格 姚 期、马

| 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |

| 1 | 6 1 | 1 6 | 6 | 0 | 5 6 | 5 5 | 5 | 6 | 5 6 | 5 6 | 3 2 | 3 |

武 两 将 军。 落得 仔末 万 里 江 山 勿 太

| 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 3 2 | 3 |

勿 太

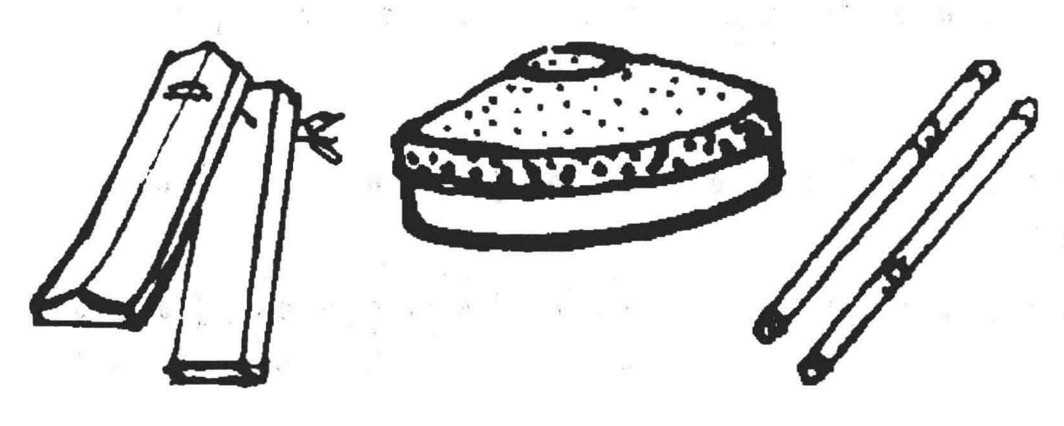
| 3 | 3 2 | 1 6 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | （下略）

平。(呃)

| 3 | 3 2 | 1 6 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 6 0 | 2. 3 | 1 2 | 1 6 |

平。(呃) (呃 哎 嗯)

无锡评曲为只有击节乐器伴奏的徒歌演唱。在单档演唱时，演唱者左手执檀板（见图），右手腕将点鼓固定竖立在右腿或平放在桌上，右手指夹竹槌击鼓。一般是每唱一句或数句后，便击出各种变化的点子。点鼓直径大约二十五厘米，内为圆形的木头，中间挖一小膛口，外面鞔上牛皮，声音清脆（见图）。双档演出时，下手加一副三跳板。二十世纪五十年代后出现了三个档，也有增加二胡、琵琶乐器伴奏的，并用乐器的过门代替帮腔。



檀 板　　　　点 鼓

常州道情音乐　常州道情音乐是在当地山歌、小调、宣卷等音乐基础上发展而成的。

常州道情用常州方言说唱，在表白或官白中有时亦夹杂苏州方言。为散韵结合的文体。

常州道情的唱词为上下句式，偶有三句式。唱词以七字句为主，通常句前加一至三字的衬词。

唱腔音乐结构为板腔体，基本曲调有〔平调〕、〔长三调〕、〔阴阳调〕、〔悲调〕等，均为上下句结构，每句后者有帮腔。一般情况下，主唱者先唱，帮腔者从唱句的最后一字接腔，帮腔的长短不定，只要主唱者一开口，帮腔就停止，相反，如果帮腔已结束，主唱者并未开口唱下一句，帮腔则需继续唱下去。例如：

选自《完场词》
（丁鹤龄、张辉生演唱）

【平调】

主唱 2/4 1 3 2 1 | 6 1 2 32 | 2 2 | 2 0 | 3/4 0 0 0 | 2/4 0 0 |
四句 两双 奉丢(哎) 清，

帮腔 2/4 0 0 | 0 0 | 2 2 | 2 - | 3/4 2. 1 6 5 35 | 2/4 6. 5 6 30 |
清，(英 咿 咿咿 咿 咿呀)

3/4 0 0 0 | 2/4 0 0 | 3/4 0 0 0 | 6 1 6 1 1 6 | 2/4 6 6 5 |
让我 来(末)先说 开 呀 篇

3/4 0 0 0 | 2/4 0 2 3 | 3/4 3 2. 1 1 | 0 0 0 | 2/4 0 0 |
(哎 哎 哎 哎 哎哎)

5 2 | 2 16 1 | 1 - | 0 0 | 0 0 | 3/4 0 0 0 | 2/4 0 0 |
石 正 本。

0 0 | 2 1 61 | 1 - | 1 - | 1 2 6 | 3/4 5 35 6. 5 6 3 | 2/4 0 2 3 |
本 (嗯 嗯 啊 啊 啊 哎 哎

开 篇 出在 何 方 地，

哎 哎） 方 地，（咿 咿 咿咿

未 出 近来 未出 远， 出（勒）常（州）府该 管（那 格）

咿 咿呀）

无 锡 城。 （下略）

城。 （嗯 嗯 嗯 啊 啊 啊）

常州道情的〔长三调〕、〔阴阳调〕等，虽都是一人主唱一人帮腔的结构，但曲调（包括主唱与帮腔）各不相同。又如〔悲调〕虽也是上下句加帮腔结构，但它是用散板来唱的。另有〔行板〕是在中等速度下由主唱者（上手）唱出一个上句，帮腔者（下手）接一帮腔后，下面几十句都由主唱者一人演唱，直到最后一个下句时，帮腔者才加入。

常州道情的伴奏上手主唱者不用乐器，下手帮腔者左手击檀板，右手击扁鼓（又称瘪鼓），边击边帮腔。

溧阳三跳音乐 溧阳三跳音乐是在当地山歌、小调、宣卷等音乐基础上发展而成的。溧阳三跳用溧阳方言演唱，在表白或官白中有时夹杂苏州方言。为散韵结合的文体。

常州道情的唱词为上下句式，偶有三句式。唱词以七字句为主，常见句前加一至三字的衬词。基本曲调有〔长三调〕、〔悲调〕、〔十八字半调〕等。均有帮腔，形式有一句一帮，多句一帮等多种。例如：

选自《倒十字》
（蒋忠誓、施目娣演唱）

【长三调】（♩= 72）

主唱 サ i i65 5 3 23 1 | 2/4 1 3 2 2 1· | 53 2· | 2·32 2321 |
一世（末） 实可（啊） 怜，

帮腔 サ 0 0 0 0 | 2/4 0 0 | 53 2· | 2·32 2321 |
怜，

2 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 3/4 0 0 0 |

2 0 | 2·3 5·652 | 532 3 5 | 2·3 3216 | 3/4 1 2·32 1 |
（咿 咿 咿）

2/4 i5 i6 i | 2i6i6 6532 | 5· i | 6 i5 32 | 15 352 | 1 2·32 |
二八 青春（呀）枉少 （啊） 年。

2/4 0 0 | 0 0 | 5· i | 6·i65 32 | 15 32 | 1 2·32 |
年。

1 - | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 3/4 0 0 0 |

1 - | 1 61 21 | 2 - | 2·3 5·652 | 3 3 5 | 23 23216 | 3/4 1 2·32 0 |
（唉唉 唉唉 唉 唉 唉 唉 唉 唉 唉 唉唉

（中略七句）2/4 6 i· i i· | i66i6 6532 | 5 0 | 5 i 6 i 6 |
（主唱）实诚 实在 难对 上祖 先。 回转头

0 65 i | 2ii6 5 i | i 0 | 2i i 6 56 | 6532 5 | 0 2·3 |
人在 世上 要恳 苦， 九生 荣华 读圣 言。 八面

3 2 2 1 | 1 0 | 5 5 65 2 53 | 32 1 1 | 01 1· | i 6 5 5 5i |

京都去赶考，七篇文章在金殿。六部堂上我有名

i 0 | 5 32 1 3 | 3221 1 | 0 i i6 | 5 65 i i6 | i 0 |

字，五凤楼上见圣君。四把黄金君王赐，

5 32 1 3 | 3221 1 | 0 i i6 | i 5 i 6 | i 0 | 5 5 1 53 | 2321 1 |

三杯御酒献金殿。二朵金花分左右，一段红绫披中间。

0 5 i | 1 5 i 6 | i 0 | 2 i 2 i6 | 5 5· i· 6 | i i 5 i |

黄金有价书无价，虽说黄金值铜钱，我书比黄金

i6 i 6532 | 5 · 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |

更值钱。

帮腔 5 · 6 i | 6· 5 32 | 1 5 532 | 1 2· 32 |

钱。（哎咿咿咿

1/4 0 | 2/4 5 1 | 6· 5 5 | i 6 5 5 | 6· 5 3 5 | 2 0 | 3/4 0 0 0 |

人在世上先是苦来后是甜。

1/4 1 | 2/4 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 2· 32 | 3/4 1 61 2· 0 |

甜。（咿咿咿

2/4 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |（下略）

2/4 2· 3 5 2 | 3 3 5 | 2 3 2 16 | 1 2· 32 | 1 - |

咿咿咿咿咿咿咿咿咿咿）

〔长三调〕，上下句式，上句落“2”音，下句落“1”音，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。中间无帮腔，由主唱者一人演唱，它的特点是主唱者唱完下句后，又增加一个上句，唱词成为上、下、上三句式，后面由帮腔帮唱一句，使唱腔又构成上下句结束。溧阳三跳的基本曲调除〔长三调〕外，常用的还有〔悲调〕，也是上下句结构，帮腔可以一句一帮，也可以主唱者唱完上下句后，帮腔者再接帮下句。

〔十八字半调〕由五句构成，即两上句、两下句，后加一上句，帮腔很短。常用在书目开场或结束。例如：

选自《天上娑罗啥人栽》单篇
（蒋忠芳、施月娣演唱　沈镜新、朱加农记谱）

【十八字半调】（♩＝72）

主唱 2/4 i i | 2 i i·2 i 0 | i 5 3 | i 0 | 0 0 | 0 0 |
天 上 娑 罗 啥 人 栽？

帮腔 2/4 0 0 | 0 0 | 0 0 | i· 3 | 2 i 3·5 | 6561 5 |
栽？（哎 哎 哎 哎 哎 哎 哎）

5 62 3 5 | 6 23 2165 | 5 0 | 0 0 | 1/4 0 | 2/4 5 5·3 |
地 下 黄 河 啥 人（呵） 开？ 啥 人

0 0 | 0 23 2165 | 5· i | 3·5 6561 | 1/4 5 | 2/4 0 0 |
人 （呵） 开？（哎 哎 哎 哎）

2 i· 0 | 2· 35 5 3 | i 0 | 0 0 | 0 0 | 5 6i 3 5· |
砸 开 天 门 锁？ 啥 人 独 坐

0 0 | 0 0 | i· 3 | 2321 3·5 | 6561 5 | 5 0 |
锁？（哎 哎 哎 哎 哎）

6 6i 0 | 0 0 | 0 0 | 1/4 0 | 2/4 5 5 | 2 i 2 i | 2 5·3 |
莲 花？ 我 拿 开 场 四 句 都 摆

6 6i 3·6 | 5· i | 3·5 6561 | 1/4 5 | 2/4 5 0 | 0 0 | 0 5·3 |
莲 花 宝 台？（哎 哎 哎 哎 哎） 摆

i 0 | 0 0 | 0 0 | （下略）

正。

i · 3 | 2 i 3· 5 | 6 5 6 i 5 |

正。（哎　哎 哎 哎　哎 哎　哎）

〔文字调连环句〕为有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）的流水板，唱腔曲调近似吟诵调。其结构是由主唱者唱十几句后，即唱至最后一句时再由帮腔者帮唱后半句（仅有四拍）作结束。还有一种称为〔飞板〕的曲调，为散板唱腔，不用帮腔，常用作渲染紧张激动的情绪。例如：

选自《杨家将》

（蒋忠芳演唱　沈镜新、朱加农记谱）

艹 5 i 6 6 5 4 0 ⁝ 1 3 3 2 1 2 1 3 2 1 1 3 · 5 3 1 2 3 2 0 ⁝

说　到（么）　杨 元帅 来 到 沙 场 上，

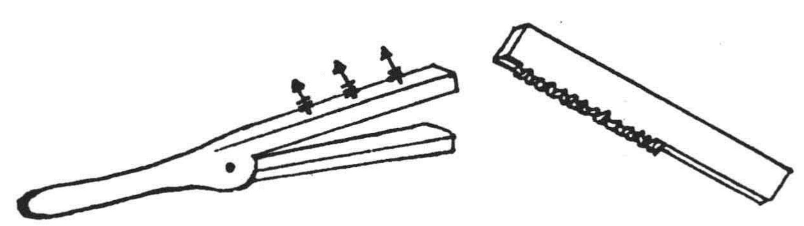
6 6 5 6 5 5 5 i 6 5 5 3 5 2 2 3 2 3 0 ⁝ （中略）

对 面 来 了（噔 噔 噔）薛 得 里 到 前 面 喝 阵。

1 3 · 2 1 1 1 1 ⁝ 1 1 i i 6 3 5 · 3 5 ⁝ 5 3 2 3 | （下略）

狄 青 来 到 沙 场 上， 会 战 薛得 里 一 定 要 把 西 辽 平。

溧阳三跳的伴奏分上、下手，上手击三跳板，下手击扁鼓来敲板眼。三跳板握在左手，击打一长为二十厘米，宽、厚均三厘米左右的红木板，此板前半截分上板和下板，下板用榫头插销与后半截活络相联，左手握拢时，下板可击动上板；上板有三块七厘米长的活络铜皮，用二厘米半的小铜柱固定，小铜柱上各套三枚铜钱或圆铜片；上下板相击时，红板、铜皮、铜钱同时发出清脆悦耳的音响；右手执二十三厘米长竹制锯齿板，刮击红木板作配合。（见图）



徐州渔鼓音乐　徐州渔鼓音乐，源自明清俗曲和徐州、连云港等地的民间小曲，演唱语言以中州韵为主、道白则用当地方言。

徐州渔鼓音乐原为曲牌体。后艺人为便于谋生，易于掌握，剔除曲牌唱腔中的过高音和繁杂的变腔，唱腔旋律由复杂变成简单，逐渐板腔化。

徐州渔鼓的板式，基本上可分三种，一是慢板（又叫“四平口”），一板一眼，多用于叙事和表达悲痛情绪；二是快板（又叫“流水板”、“垛子板”），有板无眼，多用于紧张和欢乐气氛；三是二六板（又叫“换口”），一板一眼，多用于快转慢或慢转快茬口，起过渡作用，使板式转换自流畅不生硬。

徐州渔鼓唱腔以“6、5、3”为旋律骨干音，其中以“5”为主音。最基本的有两种唱腔，一是〔四句腔〕，多用于慢板，第一句落音为“6”，第二句落音为“5”，第三句落音为半拍“3”，末句落音为延长的“5”转半拍“3”。例如：

选自《蒸年糕》唱段
（冯仰聘演唱　尚希平记谱）

【四句腔】

讲一回正月十五闹元宵，家家户户蒸年糕，老婆婆慌忙和了半盆面，儿媳妇抱柴点火把锅烧。（啊）（下略）

二是〔两句腔〕，用于快板，上句落音为“6”，下句落音为“5”，有的也落在半拍“3”上。

因艺人门派和师承的不同，其唱腔因人而异，各具特点。有的粗犷高亢，有的婉约缠绵，代表性腔调有〔大腔〕、〔小腔〕、〔靠山红〕、〔明丝调〕、〔窑调〕等。寒腔渔鼓的腔调有〔阴素调〕、〔阳素调〕、〔半门吃醋调〕、〔自由调〕等。多为叙事性质。

连云港、赣榆的徐州渔鼓唱腔为上下句结构。其唱段由四句腔、六句腔和八句腔构成。唱腔有“坚腔”与“寒腔”两种。寒腔又分大寒腔和小寒腔两种。大寒腔粗犷有力；小寒腔细腻轻缓，而且有散板、流水、快板等多种板式。例如：

选自《姚期绑子上殿》
（陈洪香演唱　郭开剑记谱）

【小寒腔散板】

サ 0 3 5 52 3 0 1 1 53 1 5 6 6 1 1 2765 0 ┆ 0 53 6 62 1 · 1 2
金 銮 殿 坐 下 刘秀是 有道的 王， （吭）开言 来 受梓

3 53 2 1 7 6 5 · ┆ 1 1 3 5 3 0 5 3 1 7 6 5 6 5 6 0 ┆
童 连 声 尊短 长， 国 家 的 金銮 殿 上我的 自 作 主，

3 3 5 3 0 6 5 6 1 1 · 1 3 3 6 3 2 1 · 7 6 5 － | （下略）
我 说 你 花 言 巧 语 都 丢 在 一 旁。（吧）

这段〔小寒腔散板〕即前述的四句腔一段结构。

徐州渔鼓音乐结构比较简单，由唱腔和渔鼓、简板相伴组成。鼓板基本伴奏形式有两种：

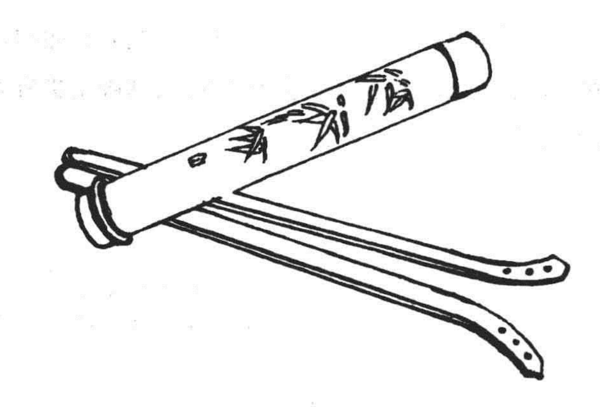
【慢板】

渔鼓	2/4 嘣　嘣嘣嘣	嘣　0	0嘣嘣　嘣嘣	嘣　0 ‖
简板	2/4 嚓　嚓	嚓　0	嚓　嚓	嚓　0 ‖

【快板】

渔鼓	1/4 嘣　嘣嘣	嘣　嘣嘣	嘣　嘣	嘣	嘣嘣嘣嘣	嘣嘣嘣嘣	嘣　嘣	嘣 ‖
简板	1/4 嚓	嚓	嚓	嚓	嚓	嚓	嚓	嚓 ‖

渔鼓长一百一十厘米，直径五点五厘米。多用八节空心竹筒制作，外敷油漆，一端鞔猪(或羊)护心皮，亦有用鱼皮的。简板长二十五厘米，宽三厘米，厚零点五厘主，一般用竹木制作(见图)。



苏中道情音乐　苏中道情音乐，来源有二：一为南北曲及元明散曲，如〔耍孩儿〕、〔山坡羊〕、〔清江引〕、〔步步娇〕等，其中〔耍孩儿〕为主要曲牌；二为明清俗曲及扬州民间小曲，如〔倒板桨〕、〔鲜花调〕、〔银纽丝〕、〔梳妆台〕、〔叠断桥〕、〔剪靛花〕、〔侉侉调〕、〔小上坟〕、〔种大麦〕、〔杂货调〕等。另外，还有吸收扬剧〔大开口〕、〔小开口〕、淮剧〔自由调〕等曲牌来丰富道情音乐的。

苏中道情音乐为曲牌体，唱词结构为长短句，但字数和句数在各曲牌原词格基础上常有增减变化。通常艺人演唱短小曲目时，只唱单支曲牌，演唱长篇书目时，则用多支曲牌组成“套曲”，成为联曲体音乐结构。如《三戏白牡丹》中的《吕纯阳下山》唱段，由十八支曲牌组成，其中〔梳妆台〕、〔种大麦〕各用七次，〔浪淘沙〕用三次，〔清江引〕用一次。同一曲牌重复演唱时，每次均有不同程度的变化。

苏中道情以扬州方言演唱，短小曲目的代表性曲牌为〔耍孩儿〕(也称“道情调”)，其唱词为八句，字格分别为六(三、三)、六(三、三)、七(四、三)、七(四、三)、七(四、三)、七(四、三)、七(三、四)、七(三、四)。在流传过程中，〔耍孩儿〕已普及到各种民间说唱中，衍变为民间曲调，但结构未变，仍为五十四字。例如：

选自《渔樵耕读》
(王汉华据传统唱腔编选)

【道情调】(耍孩儿)

2/4 (嚓 嘣嘣 嘣 嘣 | 嚓嘣嘣嘣 嘣 嘣 | 嚓 嘣嘣 嘣 嘣) | 6· i 2316 | 5 · 6 |

老 渔 翁

（嘣．嘣 嘣嘣）| 1̇ 1̇ 61̇65 | 3 - |（嘣．嘣 嘣嘣）| 6．1̇ 2̇3̇1̇6 |
一钓 竿， 靠山

5．6 |（嘣．嘣 嘣嘣）| 1̇ 1̇ 61̇65 | 3 5 32 1 |（嘣．嘣 嘣嘣）|
崖 傍水 湾，

5 53 2．3 | 5 1̇ 6 5 | 3．2 1 2 | 1235 2 1 | 6̣ - |
扁舟 来往 无 牵 绊；（嘣．嘣 嘣嘣）

6 6 | 2̇．3̇ 1̇ 6 | 1̇ 1̇ 6 5 | 3 ． 5 | 6 - |
沙 鸥 点 点 轻波 远，（嘣．嘣 嘣嘣）

5．6 1̇ 2̇ | 61̇65 3 | 1̇ 1̇ 61̇65 | 3 5 32 1 |（嘣．嘣 嘣 嘣）|
荻 港 萧 萧 白昼 寒，

5 53 2．3 | 5 1̇ 6 5 | 3 2 1 2 | 1235 2 1 | 6̣ - |
高歌 一曲 斜 阳 晚；（0嘣嘣 嘣嘣）

5 5 5 6 |（嘣．嘣 嘣嘣）| 2 3 2 1 | 5̣ - | 6 1̇ 2̇ 6 |
一霎 时 波摇金 影， 蓦 抬
（0嘣 嘣嘣）

5．6 |（嘣．嘣 嘣嘣）| 1̇ 1̇ 6 5 | 3．5 | 6 - | 6 - ‖
头 月上东 山。（0嘣嘣 嘣嘣）（嘣）

说明：谱中“嘣”为渔鼓，“嚓”为简板。

但道情艺人的演唱又各不相同，有的擅唱高腔，有的以板式变化见长。在起落音上，差异也较大，如东台道情艺人禹吉张口就是高腔，他唱《八仙过海》一段，起句就是：

4/4 2̇ 2̇ 1̇ 6 2̇ 1̇ 5632̇ | 1̇ 2̇ 5 - 0 |
众（啊） 八 仙，

落音句是：

$\frac{4}{4}$ 6 1̇ 3̇ 2̇ 1̇. 2̇ 1̇2̇6 1̇ | 3. 2 1 - 5 #4 | 5 - - 0 ‖

众 八 仙 道 万 福 来 朝。

另一道情艺人万忠礼唱《赞终南山》一段，起句却是：

6 2̇3̇ 1̇ 61̇53 0 | 1̇ 1̇ 61̇65 32 3 0 |

终 南 山， 是俺（哪） 家，

落音句是：

1̇1̇65 6 | 61̇2̇3̇ 1̇265 | 5 3 5 | 6 - |

胜似 那 富 贵 荣 华。

在应用中，有的艺人在板式上使轻重音变换位置，有的在行腔上采用其他音调加以发展，形成新腔〔耍孩儿背板〕、〔耍孩儿半截鲜花调〕、〔浪淘沙转耍孩儿〕等。〔耍孩儿〕原来的节拍为$\frac{4}{4}$拍，艺人袁贯一以新腔〔耍孩儿背板〕打乱了这种平缓的板式，以$\frac{4}{4}$、$\frac{3}{4}$、$\frac{2}{4}$拍交错运用，且渔鼓和简板的衬击也变成落腔就接，不再是等落完了腔再加衬，这样就比原先的唱法紧凑，听起来生动活泼，不像原唱法那么方正。

苏中道情唱腔的主要伴奏乐器为渔鼓和简板，艺人出手不同，击打的变化也不同。这里面的“讲究”，按艺人说法，没有什么特殊规律，全靠各人的悟性和才能而定。

童子书音乐　童子书音乐是在南通、盐城、连云港、扬州、六合等地的栽秧号子、山歌及俗曲的基础上发展而成的，由唱腔和锣鼓牌子两部分组成。为徒歌式的说唱。

童子书的唱腔主要是“童子腔”和“香火调”。由于各地方言不同，民歌风格不同，各地的童子腔、香火调也彼此迥异。

南通童子书用南通方言说唱，唱腔豪放、粗犷，节奏舒展；腔调主要源于南通山歌，具有浓郁的山歌风味。唱词句式为三、三、四格的十字句和四、三格的七字句。唱腔结构为板腔、曲牌的综合体。曲调名称根据唱词的句式，旋律的变化和速度及表现情绪的不同命名，如〔十字悲腔〕、〔十字平腔〕、〔十字急腔〕、〔十字数板〕、〔七字悲腔〕、〔七字平调〕、〔七字急调〕、〔七字行腔〕等。唱腔有东西南北四路之分，唱腔节拍多较自由，为上下句体，中间插入锣鼓间奏。

〔十字悲腔〕是南通童子书的主要腔调。唱腔上句落“1̇”音，下句落“6”音。全曲只用“6、1̇、2̇、3̇”四个音组成，其音调与如东新店山歌非常相似。南通童子书的许多唱腔，如〔书腔〕、〔圣腔〕、〔起水高腔〕等多从〔十字悲腔〕衍化而来。例如：

选自《李兆庭·逼写退婚》
（王金生演唱　李少麟记谱）

【十字悲腔】

2/4 （仓 仓 | 仓 仓 仓 | 仓冬冬冬 仓 冬冬 | 仓 冬 仓 | 仓 冬冬 仓 冬冬 | 仓 冬 仓 |

仓 仓 | 冬 冬冬 0 冬 | 仓 - ）| ‖ 廿 3 3 2 3 3 - 3 1 3 - 3 21 6

李兆庭（哎 咳） 写退婚 心如

1 3. 2161 1 ┊（仓. 冬 冬 仓 冬 仓）┊ 3 2 1 - 3 6 6 - 3 - 1

刀 绞，（啊） 手提起 羊毫笔 （啊） 珠

3 3 - 1216 6 - | 2/4 （仓 仓 | 仓 仓 0 | 3/4 仓仓 仓. 冬冬 | 2/4 仓仓 仓 |

泪 纷 纷。

仓 0仓 | 冬冬冬 仓 | 仓 仓冬冬 | 冬 仓 冬 | 仓 - ）| ‖（下略）

〔七字悲腔〕为南通童子书的另一主要唱腔。唱腔上句落“6”音，下句落“5”音。旋律节奏自由，全曲只“5”、“6”、“$\dot{1}$”、“$\dot{2}$”四个音。唱段的起、止均有锣鼓伴奏，但句间无锣鼓。例如：

选自《陈子春》
（王金生演唱　李少麟记谱）

【七字悲腔】

2/4 （仓 仓 | 仓仓 乙仓 | 仓 仓 | 仓 仓冬冬冬 | 仓冬 仓 | 仓 仓冬冬冬 |

仓 仓 | 仓 冬仓 | 乙冬 仓 | 仓 - ）| ‖ 廿 0 6 5 5 6 1 5 5 5 6 6 2 161 6 0 ┊

你 不 问 我 的 家 乡 就 罢 了，（啊）

1 2 1 6 5 5. 2 16 6 5 - ┊ 5 6 5 61 5 - 2 1 2 1 6 1. 2 6 - ┊

问起我的 家 乡 苦 伤 心。 家住 江南 海 洲 界（呀）

2 2 i65 5 - i 6.i65 5 - 5 6 5 6 5 5 2 i62i 6 -

洪龙镇上 是家 门， 父亲与城 天官职

2 6 6 i 2 2 6 6 5 - | 2/4 (仓 冬仓 | 乙冬 仓) | (下略)

母亲张氏 老夫 人。

南通童子书中还有一种犹说似唱的腔调〔神铁腔〕。它的节拍相对说来比较规整，唱词为七字上下句式，唱腔音域在“6”到“5”七度之内。演唱时字位密集，有说唱相间的特点；又因采用“穿眼”的方法（在眼的后半拍起唱）演唱，使唱腔显得轻快活泼。例如：

选自《献铁》

（李金玉演唱　李少麟记谱）

【神铁腔】

2/4 (冬冬 仓七 | 冬冬 仓 | 仓咯冬冬 仓 | 仓.咯 冬仓 | 七七 仓)

0 06 | 6 65 32 | 3 21 20 33 | 3/4 32 16 6 | 2/4 (冬仓 七冬 | 仓各 仓) |

我 再献 斟酒 酒一 浇，奉上 老爷一张刀。

2121 2332 | 3 21 20 23 | 35 2 21 6 | 6 21 | 6 - | 仓 仓冬 |

甲乙 木上 一块 铁，南方 丙 丁 火中 烧。

(扎 仓冬

仓冬 仓冬 | 仓 七冬 | 七冬 七冬 | 七冬 仓.冬 | 冬仓 七冬 | 仓 -) | (下略)

此外，南通童子书还采用〔金字莲花〕、〔落莲花〕、〔一枝莲花〕等曲牌，以及做执事时以关目冠名的〔关坛〕、〔玲板〕等。

盐城的童子腔又称“香火调”，用盐城方言演唱，唱词为七字、十字句两种，为四句体结构。其唱腔音调脱胎于里下河一带的栽秧号子，曲调舒展流畅，富有泥土气息。特别是其中“4”音，略高于原位“4”又低于“#4”，别有风味。〔念忏腔〕是盐城“香火调”的主要腔调，它的其他许多腔调，如〔串十字〕、〔高悲调〕、〔采茶调〕等，都是在〔念忏腔〕基础上发展而成的。例如：

选自《郭巨埋儿》
（石 墀演唱 徐正德记谱）

【念忏腔】

2/4 （冬 冬 | 仓 冬 | 仓．个 龙冬 |: 仓冬冬 仓冬冬 :| 仓冬 仓．个 |

仓冬 仓 | 仓． 冬 | 仓． 冬 | 仓．个 令仓 | 乙令 仓 | 仓．个 令仓 |

（自由地）

仓 - | 廿冬． 冬 冬冬 0） | 2/4 2 2． 2 5 | 5． 43 | 6 61 14 45 | 5 - |

一寸 光阴 一寸 金，（哪）

5 25 2171 | 1/4 2 | 2 6165 | 5 - | （仓．个 令仓 | 令仓 仓 |

寸金 难买 （呀） 寸 光 阴。

|: 仓冬冬 仓冬冬 :| 仓冬 仓 | 仓 - | 仓．个 令仓 | 仓 冬 | 仓．个 令冬 | 仓 - |

稍快

冬 冬 | 冬冬 冬） | 2 2． 2 5 | 4 - | 5 53 2 16 | 12 6． |

失落 黄金 有 处 找，

（冬 冬 冬 冬

6．1 2 3 | 2．1 6165 | 5 - | 6 6 6161 | 6 56 5 | 2 2 2 2 2 |

失落光阴 无 处 寻。 上坛迎銮 神赐福，八宝炉焚香

冬冬冬 冬冬 冬 冬 冬 冬．冬 冬． 冬）

2 21 6165 | 5 - | 6 6． i 6 6 | i 6． i 6 65 | 5 - |

奏 请 神。 现在 不请 别神 位，（哎）

（冬） 5332 | 3535 32 1 | 6．1 6 5 | 5 - | 仓．个 乙仓 | 仓冬 仓 |

奉请 财神（哪） 受 香 灯。

（冬 冬冬 仓 冬冬

仓冬 仓冬 | 仓冬 乙冬 | 仓． 冬 | 仓 乙仓 | 仓 仓 | 仓．个 乙冬 | 仓 冬） | （下略）

连云港的童子书，用海州、灌云、沭阳方言演唱，唱词多为七字、十字的上下句结构，也有少数六字、八字句。都以各种关目为调名。如开坛时唱的称〔开坛调〕，献猪时唱的称〔献猪调〕等等。腔调有十余首，采用曲牌联缀形式演唱；这些腔调除〔开坛调〕头一句散唱外，其余的唱腔节拍均为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。〔开坛调〕是童子做关目时开唱的第一支曲牌。例如：

选自《烧猪》
（曹秀兰演唱　汪缵高记谱）

【铺坛调】

清净王坛场一(勒)炉香，(哎)塔天王谢地(呃)谢(呃)上苍。田苗茂盛财神敬，风调雨顺谢龙(哎)王。十月怀胎谢父母，自己(啊)平安谢上苍。（下略）

〔送圣调〕旋律进行平稳，较之〔铺坛调〕则有更强的叙述性。它的唱腔上句落“3”音，下句落“1”音。例如：

选自《烧猪》
（曹秀兰演唱　汪缵高记谱）

【送圣调】

坛头(来)马料(呃)带一(来)把，骡马吃了(哎)驮金银。金银驮到宅院(啊)内，(听)富贵荣华(嘞)万(嘞)年(啦)春。（下略）

连云港童子书的唱腔，使用下滑音较多，为了使唱腔进行流畅、口语化，往往在唱词中加进衬词和语气助词等。

扬州童子唱腔统称“香火调”（又称“大开口”），用扬州方言演唱，唱词一般为七字、十字上下句结构，节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。腔调有〔七字调〕、〔十字调〕、〔船调〕（又称〔摇橹调〕）、〔渔调〕、〔快板〕、〔水斗〕、〔娘娘神调〕、〔西五岳调〕等。演唱时均有锣鼓伴奏。如〔七字调〕高亢明亮的唱腔与锣鼓的伴奏，使其具有浓郁的车水号子和山歌风味。〔七字调〕句间都有两小节锣鼓，上句唱腔落“6”音，下句唱腔落“5”音。例如：

选自《山上有松山下花》
（张月娥演唱　武俊达记谱）

【七字调】

$\frac{2}{4}$ （仓仓 令仓乙令 | 仓 0）| 3 2 1 6 | 5 6 | 3 2 1 2 | 1 2 6. |
山 上 青 松 山 下 花，

（仓仓 令仓乙令 | 仓 0）| 3 2 2 1 | 1 1 2 | 2 1 6 5 | 5 - |
花 笑 青（啊）松 不 如 它；

（仓仓 令仓乙令 | 仓 0）| 3 2 2 | 5 6 | 2 1 2 | 1 2 6. |
有 朝 一 日 遭 霜 打，

（仓仓 令仓乙令 | 仓 0）| 3 2 2 1 | 1 1 2 | 2 1 6 5 | 5 - |（下略）
只 见 青（啊）松 不 见 花。

扬州童子书唱腔中，亦有四句体结构的腔调，如〔西五岳调〕。四句唱腔的落音分别是“5、1、3、1”，段与段之间有锣鼓间奏，并常见在段落结束时将落音停在“2”上，别有韵味。例如：

选自《九红来到家栏内》
（苏德松演唱　刘克远记谱）

【西五岳调】

$\frac{2}{4}$ （仓才乙才 仓 仓 | 冬才冬 仓 仓 | 冬才乙冬 仓. 才乙才 | 仓 0）|

4 5 5 6 | i 6 5 5 | i 2 i6 5 | 32 6 2 1 | 3 5 i6 5 |

九红 来到 家栏 内,(啊) 参拜 家 堂 与 灶 神,(呐) 书包 丢 在

1 2 3 3. | i 66 56 | 1 3 3.212 | 1 (仓仓 仓才乙才 | 仓仓 仓才乙仓 |

福柜 上,(啊) 耳听得 有人 啼哭 (哎) 声。

仓才 仓 冬仓乙冬 | 仓. 才乙才 仓) | 5 7 6 6 | 2 i i 6 5 | i i 20 i 6. |

高哭 好像 生身 母, (哎) 低(啊)哭 好像

32 5 21 1 | 3 5 6 53. 2 | 1 2 3 3. | i 2 i6 5 | 5 i 6 6. |

养 育 恩,(呐) 为九 红一见(呐) 不怠 慢,(呐) 忙到 上 房 会 母(哎 嗨)

2 (仓仓 仓. 才乙才 | 仓 仓 才冬 才 | 仓才 仓 冬仓乙冬 | 仓. 才乙才 仓) | (下略)

尊。

六合的童子书以当地方言演唱，唱词为七字和十字，以七字最为常见。其唱腔除受到当地唱书调的影响外，还不断吸收一些戏曲曲调，如徽剧的〔四平调〕、扬州花鼓戏的〔磨豆腐〕等，其中还有近似古老的弋阳、青阳腔的音调。其唱腔简短，主要采用单句体和上下句体结构，句幅短，音域也窄。多在“5、6、1、2”四个音上进行，节奏变化不大，多一字一音，具有古老的吟诵风格，属五声音阶，徵调式居多，旋律以级进为主，间三度跳进，似唱似诵，乡土风味颇浓。在演唱形式上仍保留古老的“一人启唱，众人接腔”的帮和特点。常用腔为〔七字调〕和〔十字调〕。〔七字调〕节奏平稳，善于叙事。伴奏以锣鼓击节。例如：

选自《跳娘娘》
（张柏林演唱　张国基记谱）

【七字调】

2/4 i i 2 | 6 53 0 5 | 6 5 5 2 | 21 6 (仓冬 | 仓 冬仓 | 乙个 冬 仓) |

一 扫(啊) 东方 啊 甲 乙 木,(噢)

2 6 5 | 5 5 6 5 | 2 1 6 5 | 5 5 (仓冬 | 仓 冬仓 | 乙个冬 仓) |

添(啊)财 添(啊)喜(呀) 添 福 禄。(啊)

i i 2̇ | 6 53 0 5 | 6 5 5 2 | 21 6̣ (仓冬 | 仓 冬仓 | 乙个 冬 仓) |
二 扫（那） 南方 （啊） 丙 丁 火，（噢）

3 3 2 3 1 · 3 | 2 1 6̣ 5̣ | 5 5 (仓冬 | 仓 冬仓 | 乙个冬 仓) |（下略）
驴 驮 钥 匙 （啊） 马 驮 锁。（啊）

〔十字调〕又称〔十字唱〕，由〔念咒腔〕发展而成。除具有叙述性功能外，还兼能抒情，曲调欢快、热烈、活泼，行腔自由，伴奏以锣鼓击节，为童子书的又一主要曲调。例如：

选自《唐王游地府》
（阮有江演唱 张国基记谱）

【十字调】

2/4 1 2 1 | 3 5 ³5 | 2 3 2 1 | 1 (仓 仓仓) | 6 6 5 |
八 郎 官 在 坛 前 领 了 表 牒， 一 腾 云

3 2 1 | 2 3 2 1 | 1 (仓 仓 | 仓 冬冬 冬 冬 | 仓 冬冬 冬冬 | 仓 冬冬 冬冬 仓) |
二 驾 雾 来 到 天 庭。

1 1 ⁶5̣ | 1 2 ⁵3 | 2 3 2 1 | 1 (仓 仓仓) | 6 6 ⁵3 | 2 3 1 |
第 一 封 表 文 牒 忙 须 交 过， 请 诸 神 今 日 里

2 3 2 1 | 1 (仓仓 仓冬冬 | 冬 冬 仓冬冬 | 冬 冬 仓冬冬 | 冬 冬 仓) | 1 1 3̣ |
早 赴 坛 门。 请 玉 皇

3 3 5 | 1 1 3 2 | 1 (仓 仓仓) | 1 1 3̣ | 1 1 2 1 | 2 3 2 1 |
摆 銮 驾 腾 云 出 殿， 紫 薇 星 三 清 帝 护 法 天

1 (仓 仓 | 仓 冬冬 冬 冬 | 仓 冬冬 冬 冬 | 3/4 仓 冬冬 冬 冬 仓) | 2/4 1 1 6̣ |
尊。 请 如 来

55 5 | 11 21 | 1 (仓 仓仓) | 1 2 3 5 | 3 2 1 | 2 3 21 |
紫竹林 观音老 母， 请三千(哪)诸佛祖 太白金

1 (仓 仓 | 仓冬冬 冬冬 | 仓冬冬 冬冬 | 3/4 仓冬冬 冬冬 仓) | 2/4 11 65 |
星。 酒司官

11 1 1 | 11 21 | 1 (仓 仓仓) | 11 35 | 32 1 6 | 11 21 | 1 (下略)
斟上些(呀)花坛美 酒， 神司人 交待过(啊)上界公 文。

锣鼓牌子是童子书音乐的重要组成部分，各地也有差异。连云港童子书的锣鼓牌子，有用作开场的〔十八锤锣〕；用于踩门走∞字的〔七锤锣〕；为〔呵嗨调〕唱腔起唱用的〔呵嗨锣〕；有专为〔悲调〕唱腔伴奏的〔悲调锣〕等。例如：

【十八锤锣】

仓 仓 | 仓 仓 | 空仓 . | 仓 仓 | 仓 - | 仓 - | 空仓 . | 仓 仓 | 仓 仓 | 空仓 . ‖

【七锤锣】

仓 仓 | 空 仓 . | 仓 仓 | 仓 - ‖

【呵嗨锣】

仓 仓 | 仓 - | 仓 仓 | 仓 - | 仓 仓 | 仓 仓 | 仓 仓 | 仓 - | 仓 仓 | 仓 - ‖

【悲调锣】

仓 - | 仓 - | 空 仓 . | 空 仓 . | 仓 仓 | 空 仓 . | 仓 - ‖

此外，连云港童子书的锣鼓还有用〔三锤锣〕、〔七锤锣〕作唱腔间奏，〔十锤锣〕、〔十二锤锣〕用作大过门，有时在第一句唱腔结尾处击一锤鼓，以加重语气等多种打法。其狗皮鼓的基本节奏型为：冬冬 | 冬 冬冬 | 冬 0 ‖

盐城的香火调上、下句间，一般用鼓作间奏。节奏型为：冬 冬 冬冬冬 | 或 冬冬冬 冬冬冬 ‖

扬州香火调的锣鼓点子有多种，例如：

仓仓 令仓乙令 | 仓 0 ‖

仓仓 仓仓 | 令仓 仓 | 仓 0 | 七当 七当 | 仓 仓 | 令 仓 乙 令 | 仓 个 令令 | 仓 0 ‖

南通童子书唱腔句与句之间的锣鼓点为：

仓冬 冬仓 | 仓冬 仓 ‖

〔十字悲腔〕前奏锣鼓点为：

仓 仓 | 仓仓 仓 | 仓冬冬冬 仓冬冬 | 仓冬 仓 | 仓冬冬 仓冬冬 | 仓冬 仓 | 冬冬冬 0 冬 | 仓 - ‖

〔十字急腔〕的前奏锣鼓点为：

仓 仓 | 仓仓 七仓 | 仓冬 仓 | 仓 仓 | 仓冬冬冬 仓冬冬冬 | 仓冬 仓 | 仓冬冬冬 仓 |

仓 冬 冬冬 | 仓冬 仓 | 冬冬 仓 ‖

在锣鼓演奏中即兴发挥，是童子书艺人最擅长的，演出时他们常常根据唱腔情绪的变化，演唱者临场的发挥情况，在锣鼓点子上作多种变化以与唱腔与演唱者情绪相呼应。此也是童子书音乐的特有风格。

锣鼓字谱说明：

冬　　鼓单击。

仓　　锣单击。

才　　小锣重击。

令　　小锣轻击。

七　　小钹单击。

空　　锣空击。

乙　　休止。

徐州花鼓音乐　　徐州花鼓音乐是在当地民歌和流传的俗曲基础上形成的，后受戏曲音乐的长期影响，逐步形成板腔、曲牌的综合体制。

徐州花鼓的唱腔和说白，均采用徐州方言土语说唱。文体为散韵结合，唱词以七字句和十字句为主。一般偶句押韵，多用平声字。也有曲牌为长短句，但在其曲牌基本框架内，曲调可稍作变化和加进衬词、虚字。

徐州花鼓音乐是板腔、曲牌的综合体。其唱腔有〔平调〕、〔寒调〕、〔常调〕、〔花调〕、〔会调〕、〔苦调〕、〔翻调〕、〔货郎调〕等。其中〔平调〕、〔寒调〕中的〔娃子〕、〔羊子〕都有固定词格。〔娃子〕词格与曲牌〔耍孩儿〕词格相同，唱词由八句组成，故又称“八句子”或“八句娃子”。其韵脚也较独特，第三、六句末必须押仄声韵；〔羊子〕由十二句唱词组成，偶句押韵。其中

第九、十一两句与曲牌〔山坡羊〕的第九、十一两句用韵完全相同，但唱腔则不同。〔平调〕又称〔玉调〕，是徐州花鼓常用的基本曲调之一，擅长叙事，多由散板起，然后进入有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）的节拍。例如：

选自《货郎段》

（卜庆春演唱　赵启舜记谱）

【玉调】

$\frac{2}{4}$ （冬冬 冬 | 冬. 冬冬冬 冬. 冬冬冬 | 冬冬 0 冬 | 冬 冬. 冬 | 冬冬 0 扎 |

冬冬 冬冬 | 冬） 廿 2 3 2 1 7 32 1.（冬冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬冬 冬）

（咿 哟 嗨）

2 2 7 7 5 3 2 2 1 | $\frac{1}{4}$ 3 2 | 2 1 | 0 2 | 3 5 | 6 7 | 6 |

来到了 背街（啊嗨）用目 扫， 望 了 望，

（冬 扎 扎 扎 扎 扎

0 6 | 2 1 | 7 3 | 0 2 2 | 12 2 | 2 3. | 2 2 | 0 2 | 2 5. | 7. 2 |

黑 油漆 大门 （是个）黑 板 大，（噢 哎） 油 门

扎 扎 扎 扎 扎 扎 扎） （扎 扎

（渐快）

$\frac{2}{4}$ 2 1 1 | 0 2. #1 | 0 5 5 6 5 | 5 35 32 1 | 7 6 0 | 0 2 2 2 |

影（啊） （噢） （这个）墙上 写 了 王 字（啦） 打 里边

扎 扎 扎 扎 扎 扎 扎 扎 扎） （扎 扎

2 6 6 1 2 17 | 6 0 3 | 2 2 2 2 2 2 | 7 5 3 3 3 | 3 1 2 |

走出了个 妇道 家。小 佳 人 也不过个 二十 岁怀里 抱着

扎 扎 扎 扎 扎 扎 扎 扎 扎 扎

2 1. | 0 2. 1 1 5 3 | 2 1 0 | （下略）

个 头 生的娃 娃。

扎 扎 扎 扎扎 扎 扎 扎 冬冬冬冬冬冬冬）

〔寒调〕又称〔寒韵〕。系抒情性唱腔，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），常用以表现低沉、哀怨、忧伤的情绪。例如：

选自《陈三两爬堂》
（卜庆春演唱　赵启舜记谱）

【寒调】

サ（冬冬 冬冬 0冬 冬冬 冬.冬 冬冬 0冬 冬冬冬 冬）3 5 4 3 2 1 -

大堂下（哈哈啊）

（冬冬.冬冬 冬冬0）3 5 5 3 6 6 0 3 5 | 4/4 6 6 6 6 2 3 3 |

吓掉了三两 我（要） 的（哟 好好）魂呀

（扎 扎 冬 0

5 6 6 5 0 | 0 3 3 3 7.2 7 6 | 3 2 2 0 0 | 6.67 5 6 0 7 5 6 |

（嗯 哼哼 啦） 对着我往 （衣 呀 啊 哎） 大 堂

扎扎扎扎 0 扎扎 扎扎 0 扎扎 扎 0 扎 扎 扎 0

2 7 67 6 6 6 | 6 5 6 6.3 3 | 0 0 0 3 3.1 | 1 0 0 6 6 6 6 |

口（哇） 俺也 睁 眼（哼）望，（好） 打 量 着（哇） 老 爷的个

扎扎 扎 0 扎 扎扎 0 扎扎扎 0 扎扎扎 0

6 3 5 0 6 6 | 7 5 6 6 7 6 6 | 6 5 5 0 6.3 | 3 2.2 - |

堂规 （俺也） 吓 死的 人。（哼 哼 哼） 大 堂 口

扎 扎扎 0 扎 扎 扎 0 扎扎扎 0 扎）

7.2 27272 2 6 7 6 | 6 5 5 - - | 0 0 0 5 3 | 3 5 3 2 0 1 2 |

（来 呀 啊） 也 有 板 子（好 那 就）

（扎 扎 扎 0 扎 扎扎 0 扎扎扎 0 扎 扎 扎 0

3 5 3 3 3 | 2 1 1 0 3 5 3 | 2 3 0 0 7 6 7 | 6 5 5 0 0 6 6 |

也 有 棍，（哼哼 哼 衣） 大 人 （的 个） 油 苗 子*（哈） 放 在

扎扎扎 0 扎 扎扎 0 扎 扎扎 0 扎 扎 扎 0

6 6 3 5 | 6 6 5 5 0 7 6 | 3 5 6 2 7 6 6 | 3 2 0 0 |（下略）

堂 中 心。 （哼哼 哼也）（红哟 白 哟 好好 好 哇）

扎扎扎 0 扎 扎 扎 0 扎 扎 扎 0 扎扎扎）

注：* 油苗子是一种古代刑具。

徐州花鼓还有用于叙事的〔常调〕;快活跳跃,多用于男女对唱的〔花调〕;幽默滑稽,常为丑脚所用的〔会调〕;用于表现忧伤情绪的〔苦调〕(又称〔哭调〕);为转换情绪用的〔翻调〕等等。

丁丁腔音乐 丁丁腔音乐是在流传于江苏北部的戏曲唱腔和明清俗曲的基础上形成的。原称“太平歌”,用月琴伴奏后,因月琴发出的声响“叮叮咚咚”故改称“丁丁腔”。

丁丁腔用徐州微山湖一带的方言演唱,唱词以七字、十字的上下句式为主,也有五字句的垛句及长短句的俗曲曲牌。其特点是衬词、虚字特别多。

丁丁腔唱腔曲调丰富,素有“九腔十八调、七十二哼哼”之说。因衬词、虚字多,唱腔里的衬腔也多,往往是先出腔后出字,行腔委婉缠绵,旋律性较强。常用曲调是〔八句腔〕(又称〔慢八板〕)和〔平韵〕。例如:

选自《梁山伯与祝英台·十八相送》
(孙广珍演唱 赵启舜记谱)

【八句腔】 (♩= 108)

2/4 (3 22 5 66 | 5 55 5 6 | 1 11 1 66 | 5 5 1 11 | 6 11 6 1 |

5 5 3 22 | 5 66 5 5 | 6 11 6 5 | 3 33 3 22 | 1 5 3 22 | 2 33 3 2 |

1 11 1 22 | 渐慢 5 5 3 2 | 1 1) 3 | (♩=84) 5 53 1·216 | 5·3 5 (6) |
(哎) 一(也)对 (也)

1 16 | 13 2316 | 5 30 | 3/4 5·1 65 31 | 2/4 2 (2 | 35 32 |
学(也) 生(呀)

12 35 | 11 3 22 | 2 33 3 2 | 1 1 22 | 55 3 2 | 1 1) 3 | 5 5 55 |
(哎) 下(也)山

3 23 2 6 | 1·3 2 1 | 12 6 56 | 1 - | 1 - | (55 3 2 |
(也) 坡, (呀 哎)

1 11 1 22 | 55 3 2 | 1 1) 3 | 6·3 6·3 | (5) 65 | 1 13 |
(哎) 此 事 (的个) 莫 要

2 3 6 16 | 5 5 61 | 6 3 5 | (5) 1 | 3 5 6 | 6 1 1· 6 |

（一 也 声　哼哎 哟）　下　山（下 山） 坡。（也

(3) 23 2 1 | 5 - | 5 - | (3 22 5 66 | 5 55 5 6 | 1 11 1 66 |

哎　哼　也）

5 5 1 11 | 6 11 6 1 | 5 5 3 22 | 5 66 5 5 | 6 11 6 5 | 3 33 3 22 |

1 5 3 22 | 1 5 3 22 | 2 33 3 2 | 1 11 1 22 | 5 5 3 2 | 1) 0 6 |

（哎）

6 1 1 3 | 3 61 1 5 | 5 3 3 5 | 1 · 2 | 1 6 5 3 | 3 53 2 |

出（哟）门　（哎　的个） 正（乃　嗨　嗨） 碰　（乃　嗨）

(2 2) 2 3 | 5 5· 6 | 2· 5 3 2 | 1 - | (3 22 5 6 | 1 11 1 6 |

春　三（哟）　月，（呀呼　嗨）

5 5 3 2 | 1 1) 6 | 1 1 3 | 3 61 6 5 | 5 3 3 5 | 1 · 3 |

（哎） 不 寒　（的 个） 不（也　哎　嗨）

6 16 5 3 | 3 2 | (2 2) 2 3 | 5 5· 6 | 2· 5 3 2 | 1 - |（下略）

冷　（乃 嗨）　又　（也）不　热。（呀　嗨）

〔平韵〕由〔八句腔〕的第五句和第七句组成。〔平韵〕唱词是七字上下句式，常见上下句共十四个字，而虚词、衬字也要十四个字。其节拍为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），其唱腔上句落“6”音，下句落“5”音，五声音阶，旋律抒情优美。例如：

选自《梁祝十八相送·下山》
（孙广珍演唱　赵启舜记谱）

【平韵】

2/4 (3 32 5 6 | 1 11 1 6 | 5 5 3 2 | 1 1 66) | 5 5 | 5 3 3 | 2 32 1 |

（哼 我） 春 （要） 天　（呀）

0 6 1 | 1 3 3 2 | 1 61 6 5 | 6. 1 3. 5 | 6 1. 3 | 3 2 3 | 0 3 5 |

美　景（我都）春气（的）活，（我）春（乃）的　路

5 6 5 | 6 1 1. 6 | 3 2. 3 | 3. 1 6 5 | 5 - | 5 - |（下略）

上（哪）唱（也）春（的个）歌。（也）

〔花韵〕又称〔平花韵〕，它是在〔平韵〕的基础上衍化而成，也是上下句体，落音与〔平韵〕相同，但唱腔较为简朴。例如：

选自《梁祝·送茶》

（孙文荣演唱　赵启舜记谱）

【花韵】

（2 55 3 2 | 1 11 1 6 | 5 5 3 2 | 1 1 6）| 5 . 5 | 3 3 3 | 3 2 1 6 |

（嗯）我　一（要）盼（呀）

（2）6 1 | 1 3 3 2 | 3 7 6 | 6 3 5 |（5）6 1 | 5 6 | 3 7 6 1 |

梁　兄　我（就）甚　难　过，（不　是）　二　盼（个）梁（哎

6 5 3 | 3（2）| 5 5 | 6 6 2 | 1 61 6 5 | 5 - | 5 - |（下略）

咿）兄　甚（也）伤（的个）情。（咿　也）

〔阳韵〕也是上下句体，上句落“5”音，下句落“1”音。五声音阶，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），唱词为七字句，唱腔的特点是字少腔多，旋律舒展、优美、流畅。例如：

选自《站花墙》

（孙文荣　张小霞演唱　赵启舜记谱）

【阳韵】

$\frac{2}{4}$ 3 3 2 | $\frac{3}{4}$ 1 6 2 - | $\frac{2}{4}$ 2 - | $\frac{3}{4}$ 3 3 61 6 6 | $\frac{2}{4}$ 5. 3 6 16 | 5 . 3 |

九九　踩　的　（咿呀　嗨　呀　咿）（也　那）

5 53 | 2（5）| 5 . 1 | 1 1 3 | 2 3 1 | 5 - | 5 - |（间奏略）

紫（也）　烟（的）景，（呀　哼　哎）

i i 2 | 6 i6 6 5 | 5 3 3 5 | 6 i 2 | i 6 5 3 | 3 53 2 (23 |
十 步 （的个） 梨 （呀） 花 （那）

2 2) 2 3 | 5 5 | 6 5 3 2 | 1 - | （下略）
离 唐（呀） 营。（那哼 嗨）

〔双煞板〕节拍为散板，常穿插在唱段中间，同前后的一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）唱腔形成对比。例如：

选自《站花墙》
（孙文荣演唱 赵启舜记谱）

【双煞板】
廿 5 5 2 5 5 · 6 i - - 7 2 7 6 · 5 5 3 3 5 3 0 i
有（哎） 句 （呀） 心 话 我（又） 朝 你

6 · 5 5 · i 6 3 5 0 ⁝ 5 3 6 i 3 3 2 3 2 3 2 #1 5 1 - - - ⁝ （下略）
言， 我(又) 朝 你(也)言。

丁丁腔还有〔五字韵垛板〕、〔发腔〕、〔扫腔〕等板式唱腔，以及〔十二月〕、〔五更里〕、〔小郎调〕、〔十杯酒〕等俗曲曲牌。

丁丁腔在正式演唱前，常要先唱用民歌小曲填词的唱段作为“开篇”。演唱正式书目时，往往由演员通过一句如：“听我慢慢讲来”或“你听着”等，暗示乐队“起板”演奏过门，然后开唱中板或慢板。在唱段告一段落时，用煞板作结尾。

丁丁腔伴奏乐器是月琴，现已改用柳叶琴（见图），并辅以二胡等民族乐器。

丹阳啷当音乐 丹阳啷当的主要唱腔〔啷当调〕，是在流行于丹阳、金坛等地民歌的基础上发展而成的。此外，〔啷当调〕还穿插有少量民歌小调曲牌和一些其他曲艺、戏曲的唱腔。

丹阳啷当所用语言为丹阳、金坛等地的方言。二十世纪六十年代开始，啷当逐渐向戏曲衍化，也开始运用一些“南中州韵”的吴语官话。

啷当的唱词结构为七字上下句式，常以四句（两个上下句）成为一叠。首句及偶句都押韵。

啷当唱腔为四句体，每句分别落在“2、5、6、5”四音上。例如：

选自西路啷当《琵琶记》
（马阿娣演唱　李　彬记谱）

【正板】

4/4 （夸 七夸 七七 夸 | 七大 大大 七大 大大 | 七大 七七 夸七 夸）|

2 2 5· 3 3 2 | 1 0 2 3 2 | 2 － 32 3 （夸）| 5 3 3 3 2 · |
瘦骨嶙　　　峋　　　　　　　　　　　赵　　　五

2· 3 2165 6 1 （大）| 1· 2 3 1 2 （大大 | 七夸 七七 夸 七得儿 | 七大 七七 夸 夸）|
娘，　　　　　　　（哎）

2· 3 535 5 2 35 | 23 2 1 6 （七大）| 2· 1 2 · 0 | 2 6 1 2 5 （大大 |
一　　　路　　（啊）　　　　　啼　哭　　去　上　坟。

七 七大 七 夸）| 3 5 5 5 6 6 1 | 2· 7 6 5 5 6 0 27 | 7 6 6 5 6· 2 7 2 |
叫　一声　公来　　哭　一声　婆，

6 － 5 6 6 | 3 2 2 7 7 5 5 6 | 6 （大大 七大 七）| 2· 7 2 6 7 6 6 5 |
保佑我　丈　夫　早　回　　村。

5 （七大 七 夸）|（下略）

〔正板〕的落音有多种变化，如也有四句唱腔分别落“6、5、2、5”各音的。例如：

选自东路啷当《琵琶记》
（姜金娣演唱　李　彬记谱）

4/4 （夸 七 夸 七大 | 七七 夸 七大 七大 | 七七 夸 七得儿 夸）|

6 1 2 35 3 | 3 0 3 2 1 6 （大）| 1 2 － － | 2 3 2 2 · 32 |
曹州府来　　　　南　化　　　县，（咿　　　哎）

1 6 2 32 6（七大 | 七七 夸 七得儿 夸）| 2 7 6 5 0 6 1 | 2 · 0 2 7 6 5 |

青 灯 巷 里 赵 家

5（七大 七 夸）| 6 3 1 2 | 2 · 0 3 2 2 32 | 1 2 3 2 - |

门。 有 名 有 姓 赵 太 公,（豆）

3 7 6 5 6 | 2 2 7 6 - | 6（夸七 夸 夸）| 2 7 6 7 6 6 5 |

娶 亲 何 氏 结 为 婚。 （嗯）

5（七 大 七 七 夸 |（下略）

在丹阳唧当音乐中，〔正板〕是一个曲调，同时也是一个板式。因丹阳唧当所流传的地域接近铁路沿线，又有许多城镇，尤其东路唧当受滩簧、京剧的影响，唱法逐渐接近戏曲，强调板起板落，喷口较重，行腔干净利落，而且也逐渐形成了〔吟板〕、〔数板〕、〔哭板〕等板式，与〔正板〕一起组成了丹阳唧当的板腔体音乐结构格局。

〔吟板〕速度较慢，旋律华丽更富歌唱性，第四句不落“5”音而落在“1”音上。唱词常为四句古诗，并在正书前作为单篇演唱，故亦称“题头调”。也正为此，其唱腔都被着意加以修饰。例如：

清明时节雨纷纷

1 = ♭E $\frac{4}{4}$ （西路唧当“题头调”）

马阿娣演唱
李 彬记谱

【吟板】稍慢

（七大 七大大 七大 七 | 七大 大大 七 得儿 七 | 七大 七大大 七 大）| 3 2 2 32 3 1 · |

清 明 时 节

2 23565 3（大 大大 | 七）2 3 2165 6 1 6 | 1 3 2 · 2（大）|

雨 （啊） 纷 纷，

3 3 0 23 2165 6 | 6 1 6 12353 2 | 2 1 61 6 5（大）|

路 上 行 人 欲 断 魂。

2 3 32 1 2 · 3 5 | 3 11 6 6 1（大）| 1 3 2 1 6（七大）|

借 问 酒 家 何 处 有,（哎 嗨）

2· 3 53 5 2 3 32 1 | 2·165 61 6 (大) 1 | 2 - 0 12 3·532 |
牧 童 遥 指 杏 花（啊）

1 · 2 1 (大大 | 七 七大 七七 夸 | 5/4 七 得儿 七七 夸 七 夸) ‖
村。

〔吟板〕较〔正板〕唱腔繁复，但也还有一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）的〔吟板〕，其中后两句将苏南流行的〔春调〕旋律糅进了〔吟板〕。例如：

清明时节雨纷纷

1 = ♭E $\frac{2}{4}$

（东路啷当“题头调”）

张和林演唱
李 彬记谱

【吟板】中速 稍慢

(夸 七 | 夸 大大 | 七大 大大 | 七大 大大 | 七 大大 | 七 大) | 2 2 2 2 |
清明（那个）

3 5 5 3 | 3 2 2 1 | 1 2 | 2 - | 1 21 6 | 6 (大大 | 大大 大大 |
时 节 雨 纷 纷，(哎)

原速

七 大) | 2 23 6 | 6 (大) | 61 1 2 | 3 0 | 5 53 | 2 1 61 6 | 5 (七 |
路上 行 人 欲 断 魂。

大 七 | 大大 七大 | 七 大) | 6· 1 5 6 | 1 (大) | 2 · 3 | 5 3 | 3 2 |
借 问 酒 家 何

2· 1 6 5 | 1 6 0 | 5 6 6 5 | 6 6 | 2 · 3 | 5 3 | 2 2 1 |
处 有， 牧 童（末）遥 指 杏（啊）

1 5 6 76 | 6 5· | (七 大 | 七大 七 | 夸 0) ‖
花 村。

丹阳啷当音乐中的〔数板〕以似说似唱为主要特征。上下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。每句句尾均有一小拖腔，每句长五小节。曲与词的结合多变而流畅。例如：

选自“东路啷当”《手帕记》
（张和林演唱　李　彬记谱）

【数板】中速

$\frac{2}{4}$ (七 大得儿 | 七大 大得儿 | 七 大) |)0(|

（白）我就来讲格儿句大家听听！

慢中速

唱腔 | 1 1 65 | 3 5 5 | 56 6 0 | 2 3 53 | 2 32 2 76 | 5 2 32 |
一周 两岁（啊）娘 怀抱， 双周
竹鼓板 | 七 0 | 七 七 大 | 七 0 | 七 0 | 七 0 | 七 七 |

| 6 76 5 5 | 6 0 | 16 61 5 56 | 1 1 0 | 1 1 1 65 | 3 5 |
三 岁要 离 娘（啊）身。（哎 呃） 五（啊）周 六岁
| 七 大 | 七 0 | 大 0 | 七 0 | 七 0 | 七 0 |

（中速）

| 6 6 0 | 1 1 2 3 53 | 2. 3 2 76 | 5 2 37 | 6. 5 3 5 | 61 6 0 |
人 聪（啊）敏，欧 七岁就 送 到我 书
| 七 0 | 七 0 | 七 0 | 七 0 | 七 0 | 七 0 |

| 16 6 5 6 | 1 1 0 | （下略）
房（啊）门。（嗯）
| 七 0 | 七 0 |

〔急板〕有两种，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）和有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）。均为上下句体。一板一眼的〔急板〕在演唱时，速度较同节拍的〔数板〕要快。唱腔结构比较特殊，每句唱腔三小

节，七个字的唱词四、三分逗，前四字占$\frac{2}{4}$拍唱腔两小节，后三字占$\frac{3}{4}$拍唱腔一小节。上句落“2”音，下句落“1”音。例如：

选自东路唧当《手帕记》
（张和林演唱　李　彬记谱）

【急板】稍快

唱腔 $\frac{2}{4}$ 0 5 3 3 | 3 2 1 6 | $\frac{3}{4}$ 0 1 1 2 | $\frac{2}{4}$ 0 3 2 2 | 6 1 1 6 |
八 至 九 岁 文 章 好， 十 岁 窗 下

竹鼓板 $\frac{2}{4}$ 七 0 0 大 | 七大 七大 | $\frac{3}{4}$ 七大 七大 七大 | $\frac{2}{4}$ 七 七大 | 七大 七大 |

$\frac{3}{4}$ 0 1 2 1 | $\frac{2}{4}$ 0 1 1 | 6 1 1 6 | $\frac{3}{4}$ 0 1 1 2 2 |
一 书 生。 十 一 奔 介 十 二 看，

$\frac{3}{4}$ 七大 七大 七大 | $\frac{2}{4}$ 七 大 | 七大 七大 | $\frac{3}{4}$ 七 七大 七大 |

$\frac{2}{4}$ 0 2 2 | 2 7 6 5 | $\frac{3}{4}$ 0 6 6 1 | （下略）
满 腹 文 章 无 匹 伦。

$\frac{2}{4}$ 七 七大 | 七 0 | $\frac{3}{4}$ 七大 七大 七 |

有板无眼（$\frac{1}{4}$拍）的〔急板〕，其落音与一板一眼的〔急板〕相同。例如：

选自东路滩头《白蛇传》
（赵金花演唱　李　彬记谱）

【急板】稍快

$\frac{1}{4}$ （七大 | 七大 | 七）1 | 1 1 | 1 1 | 6161 | （七）1 | 1 3 | 2 32 | 2 2 |
十 一 月里 栽花 冷 清 清， 许仙

2 1 | 6116 | （七）1 | 1 2 | 2 1 | （七）5 | 3 2 | 6116 | （七）3 | 0 1 |
官 肚里 起 黑 心。 双 脚 跪在 山 门

2 32 | 3 2 | 2 1 | 6116 | （七）1 | 1 2 | 1（七 | 大）（下略）
口， 定要 叫 法海 捉 妖 精。

〔哭板〕是由〔正板〕的四句散唱而成，但四句唱腔的落音已分别改为“2、7、2、5”。例如：

选自西路啷当《琵琶记》
（马阿娣演唱　陈元杰记谱）

【哭板】
(夸七 0) 0 (夸七 0) 3 2 3 5 3·2 1 2 0 3 · 2 32 3·5 -
（白）苦啊！（唱）一 块 糠 饼 惹 祸 根，

23 2 · (夸七 0 夸七 0) 2 3 2 1 · 0 2 7 6 5·6 7 7 7 -
噎 煞 婆 婆 老 大 人。

(夸七 夸七 0) 2 2 7 2 3 3 3 2 7·2 3 5 2 3 2 - (夸七 0)
公 公 急 得 喊 救 命，

5 3 2 7 2 · 3 3 2 7 6 6 - 7 6 5 - (夸七 0 夸) （下略）
立 时 三 刻 （呀）命 归 阴。

此外，还有一种上板的说白，称“板白”，是有板眼的白与唱腔结合在一起演唱的。例如：

选自西路啷当《打龙袍》
（蒯三根演唱　李　彬记谱）

【正板夹白】（板白）
（前略） X X X | X X XX | X X X X X X | X X (夸七 0) |
俗 话 说 打 蛇 就要 打 七 寸，打 勿 煞 青 蛇

0 5 2 3 | 2·6 1 2 | 6 5 0 | 5 3 2 | 2 3 | 3/4 3 3 2 0 |
就 还 要 害 人。 叫 声 包 兴 忙 备

2/4 1·2 1 2 | 3 2 | 2 - | X 0 | X X X X X X X | X X X X X | X X X |
轿， 是！ 王朝马汉 两边分， 出巡要 先放 三通 炮，

X X X | X - | X (夸七 0) | X X X X | 3/4 6 5 3 2 2 |

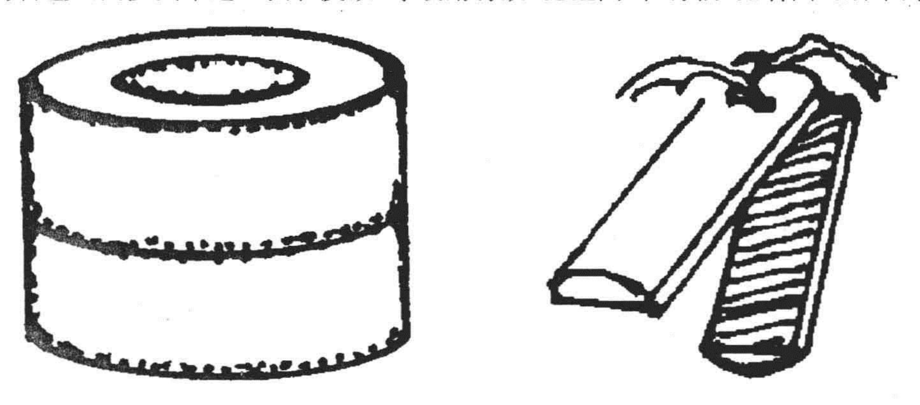
咚咚 欧！ 吭唧唧 一 声

2/4 5 5 5 7 | 6 - | (夸 七) | 7· 2̇ 6 5 | 5 (七 | 七 夸 七 七 | 夸 夸) （下略）

出府（啊哈） 门。

除上述各种板式的〔唧当调〕外，丹阳东路唧当常穿插的民歌、小调和戏曲唱腔有〔春调〕、〔渔鼓调〕、〔佛头调〕、〔茉莉花〕、〔秧歌调〕、〔高拨子〕等。

因早期为盲人说唱，丹阳唧当的伴奏，除演唱者自操书弦外，还有领路儿童击的坡鼓（木制，两面鞔皮，呈扁圆形，用单竹签敲击）。其时的演唱就是沿门卖唱。二十世纪初，养济院的盲艺人因多买不起三弦和皮鼓，才改用竹鼓（见左图）和竹板（见右图）。后来的唧当



发展为坐唱，艺人在演唱时左手握击竹板，竹鼓贴近小腹，阳面朝前，大腿为鼓座（单腿、双腿均可），右手大拇指向外，食指向内控住竹签，中指压在签上，右手腕扶住鼓边，以签击鼓，边击边唱。艺人称竹板和竹鼓为“的笃”，有“口中一曲，功在的笃”、“说唱传情，的笃传神”等艺谚。伴奏形式有全击、间击、点击、插击等。全击用于情绪激昂的〔哭板〕；点击用于〔数板〕、〔急板〕；插击用来填充拖腔的空隙以制造气氛，模仿效果等。演奏技巧分“的”、“笃”、“滚”、“弹”四种。竹板实击为“的”；竹鼓轻击为“笃”；摇动手腕单签连续击鼓为“滚”；拇指与食指虚控鼓签，中指颤动击鼓，发出“得儿”的演奏效果为“弹”。竹板并非仅作击节空板之用，它与竹鼓相配合，要求“实击空板，虚击填眼”、“虚实相间，疏密得体”，竹板和竹鼓何处分击，何处齐击，何处轻，何处重，都是有讲究的。

打击乐字谱说明：

大　竹板单击。

得儿　竹鼓滚击。

七　　竹鼓单击。

夸　　鼓板齐击。

小热昏音乐　小热昏音乐由流行于上海、苏州、无锡、常州、扬州一带的民间小调和戏曲唱腔发展而成。

小热昏主要流传在吴语地区，所用语言为吴语，因小热昏说唱艺人常在苏、锡、常及上海等地流动演唱，故说唱并非一地土语，如无锡、常州的小热昏唱段中也常用“侬”（上海话意为“你”）、“倷”（苏州话意为“你”）等等；因小热昏主要以滑稽演唱来招徕听众，故非吴语的各地方言及小曲也为常见，如〔杨柳青〕调就是用江淮方言扬州话演唱的。

小热昏的唱词，有四字句和七字句两种，四字句一般不加衬词，虚字也很少加进；上下两句一叠、偶句押韵。七字句的变化较大，实际演唱时常随意加进虚字、衬词而使字数大为增加。如“格位（里格）大姑娘，有多大，有多长？要拿（格）裁缝师父（格）尺来（里格）量。正月初一量到（末）五月是端阳，刚刚量勒（格）肚皮上”等等。小热昏唱段的唱词内容一般都没有故事情节，艺人称这种唱词体裁为“赋”。

小热昏的唱腔有两类：一类是基本调，一类是各种民间小曲。基本调是一种板腔体的上下句反复结构，曲调变化自由，腔调并无调名，常因伴奏乐器的不同而有不同的唱段名称。如用小锣来伴奏的唱段则称为〔锣声赋〕（又名〔小锣赋〕）：

选自《大小姑娘》
（吴品贵演唱　马珍媛记谱）

【锣声赋】（♩＝168）

（前略）2/4（台台 台 | 0 台 台 | 0台 台 | 0 台 台 | 0台 台 | 0 台 台 | 0台 台 |

3/4 台 台 0）| 2/4 5 5 3 2 | 1 2 3 2 | 6 0 | 2 2 2 | 2 2 2 2 | 3 5 |

说脱 格位 大 姑 娘， 再 唱（末） 格位（里格） 小 姑

5 0 | 7 7 6 5 | 5 6 | 5 0 | 3 3 2 | 2 0 | 2 2 2 | 5 0 |

娘。 格拉（里格） 小 姑 娘， 多 少 大， 多 少（格） 长？

7 6 5 | 53 5 5 | 2 5 | 5 0 | 2 3 2 | 3 5 | 2 7 6 | 5 0 |

要 拿（格） 尺 来（格） 量 一 量。 头 上（末） 量 到 脚浪 向，

5 7 6 5 | 3 5 5 3 | 3/4 3 5 3 5 3 5 | 2/4 6 i | 5 . 0 |

一塌刮之 角落三门 只有一寸（格） 两分 长。

（台台 台 | 0 台 台 | 0台 台 | 0台 0台 | 0台 台 | 3/4 台 台 0）|（下略）

基本调的落音有两种，一种如上例，除第一句落“6”音外，其余一律落“5”音；另有一种上句落在“6”音上，下句落在“5”音上。例如：

选自《梁山伯与祝英台》
（包云飞演唱　唐宝荣记谱）

【锣声赋】

2/4（台 台台 台 台 | 台 0）| 3 5 . | 3 5 . | 3 5 . | 3 5 . | 3/4 6 3 2 . i |

自从 那年 草桥 与你 来相（啊 格）

2/4 65 6 i6 | 5 5 . | 3 5 5 5 | 6. 2 i 6 | 5 - |（台 台台 台台 |

会， 结拜 金兰（我是）杭 城 在。

台台 0）| 5 3 2 . i | 6 i . | i 3 2 . i | 6 . 5 | 3 5 3 5 |

同 宿（我）同 住 三长（啊 格）载，侬 并非当我

3 5 5 | 6. 2 i 6 | 5 . 0 |（台 台台 台台 | 台 台 台）| 5 3 2 i | i - |

一个（是）女 裙 钗。 可 记 得，

i 5 3 | 2. i i 0 | i 3 2. i | 6 0 | X X X | X X . | 3 5 5 5 |

花园 之 中 荡秋（啊 格）千， 你说我 不是 男子是个

3/4 6. 2 i 6 5 | 2/4 X X X | 3 5 . | 3 5 5 5 | 6. 2 i 6 | 5 . 0 |

女 裙 钗， 吓得我 面红 通涨（我是）口 难 开。

3/4（台 台台 台台 台）| 5 3 3 i 3 3 2 i . | 2/4 i 3 2 . i | 65 6 0 6 |

可记得 十八里 相送 把家（那 个）回， 我

3/4 66 6 3 5 35 | 2/4 6i 66 | 5 · 0 | (下略)

一路里调戏你是　不理　我　来。

〔锣声赋〕的唱词虽是上下句体，但句式比较自由，唱词可在七字句基础上随意增加，句子也一样，如“可记得，花园之中荡秋（啊格）千，你说我不是男子是个女裙钗，吓得我面红通涨（我是）口难开。”就是一个上句两个下句。

基本调如改用三跳板伴奏，其唱段即称为〔板声赋〕（又名〔三跳赋〕），因〔板声赋〕是用四字句唱的，故又称〔板声赋四字句〕，又因常用来唱新闻，故又称〔唱新闻调〕。例如：

选自《唱新闻》
（吴品贵演唱　马珍媛记谱）

【板声赋】（【唱新闻调】）

5/4 33 31 22 2 0 | 5 27 6 5 0 | 5 5 3 323 1 0 |

说起（里格）新（啊）闻，　话起　新　闻。　新　闻（各）出　在，

3 · 2 2 5 · 0 | 27 0 2 5 565 50 | （下略）

啥　个　地　方　啥　格　地　名。

小热昏另一类唱腔是各种民间小曲，常用的有：〔手扶栏杆〕、〔十叹空〕、〔卖绒线〕、〔十杯酒〕、〔梳妆台〕、〔金陵塔〕、〔杨柳青〕、〔醒世曲〕等等。

苏州文书音乐　苏州文书音乐是艺人王宝庆根据说因果、苏滩的连板和常锡滩簧的清板等曲调为素材，在长期实践中创编而成。

苏州文书所用语言，除有些古代题材书目如《武十回》、《杨贵妃》、《合钵》中一些较文的唱词，用“南中州韵”演唱外，其开篇和大部分唱篇都用苏州方言演唱。

苏州文书以唱为主，基本上无说表，它的唱词大多一韵到底，尤其开篇更为如此。苏州文书的唱词结构基本上是七字上下句式；但在清板中也有“凤点头”三句式结构，一上两下或两上一下；此外还有四字句、五字句等。唱段首句必押韵，其余为偶句押韵；“凤点头”三句式中，则下句无论是一句还是两句均需押韵；另外也有句句押韵的。七字句是它的基本句式，常见有“戴帽”，即在句前加三字或三字以下的衬词，另外在清板唱腔中，常因苏州方言土语的运用而增加许多虚词、衬字，有时唱词句子本身也并不是严格的七字句。如“勿晓得（末）白纸到底阴间路上阿通用来勿通（阿个）用”（二十一字）、“摸摸稻柴嗦隆嗦隆又嗦隆”（十一字）、“司不灵铜床要冷（啊）冻冻”（九字）等等。这种堆字镶嵌的长句常以紧密节奏唱出（如一拍四字），而最后仍以两字一拍或一字一拍结束。如：“23 2·1 1”；

勿通（阿个）用

"6 5 6 1 0"；"2 3 2 1 1 0"等等。另外在清板部分唱词中，除"凤点头"三
又 嗦 隆　　　　冷（啊）冻　冻

三句式外，还有四句、五句、六句等句句押韵的句式。这种句式与词格为其他弹词、滩簧类曲种中少见。

苏州文书的唱腔称为〔文书调〕，音乐结构为上下句体，上句落"2"音，下句落在"3"音上。在一般唱篇中，常以二、四、六句结构成为唱段，篇幅较长的叙事性唱段则采用在上下句间夹唱似说似唱以无伴奏为特征的多句清板。俗称"起、平、落"式，即："上句（起）十清板（平）十下句（落）"。如：

选自《十叹空》
（冯筱庆演唱　孙　惕记谱）

中速　（♩＝60－84）

（0 5 | 2/4 i665 5323 | 1. 6 1 23 | 1 12 65 53 | 2 53 2.321 | 6.561 53232 |

【文书调】（上句）

1 6 1 15 | 23212 3256 | 1232 1 i）| i i5 3 i. | i i6 65 | 5.i32 1 |
东方 日出 万 里

2.（3 23）5 | 5. 3 2（13 | 2123 5553 | 2313 2 53 | 2123 5553 | 2535 2321 |
红，（嗡）

（下句）

6561 53232 | 1 6 1 13 | 3212 3256 | 1 23 1 i）| 6 i 65 5 |
劝诸君 行

3/4 i i 3 5. 6 | 2/4 6553 2（12）| 3 .（56 | 2 3 2321 | 6656 1 23）|
善 莫行 凶。

（上句）

（中 略）3 i 6 5 | 5（i6 65 3 | 5 i6 65）5 5 | 3 5. i. 6 |
人空 是 只怕 阎王 要出

i i6 65 | 5.632 1 | 2 0（3 23）5 | 5. 3 2（13 | 2123 5553 |
拘 魂 票，（噢）

2313 2 3 | 2123 5553 | 2535 2321 | 6561 53232 | 1 6 1 | 23212 3256 |

(清板)

1 23 1 i) | i 32 2165 | 6·i 6 3 5 0 | 3 5 6 1 5 6 1 |

爷养 伲子 啥个浪向空， 一头两岁金和宝，

3/4 5 3 2 1 3521 1 6 1 | 5 32 3 21 6 0 | 2/4 i i 65 6·5 3 5 |

三头四岁宝和 重。养到 官官 七 八 岁， 攻(啊)书 要搭俚进

2 321 1 0 | 5356 161 | 1656 616 | 3/4 215 3 23 21 10 |

学堂 中， 四书五经 尽读通。养到官官 十三四， 拣好生意 学成(啊) 功。

2/4 1 2 5 53 | 2 32.1 1 0 | 3. 5 5 3 i 65 | 3/4 65 3 2 35 21 1 01 |

养到 官官 十七 八， 讨 一个(末)标标 致致个 女 姣 容。俚

2/4 3236 636. 1 | 3/4 6361 611 1 | 2/4 636 666 | 65 5312 |

新讨家小 转家中，(末) 赚仔铜钱 自家来 用。 爷要用 勿成功， 娘要 用 就要

(下句)

3 3 21 1 | 6 1 6 5 06 | 1 6 1 | 3/4 3535 5 53 i 6 i 6 |

板(啊)面 孔， 爷 说 西 俚 偏 朝 东。 养出格种 忤(啊) 逆 种，一班

2/4 5 65 5 i | 35. 6 | 6553 2 (12) | 3. (56 | 2 3 2321 |

爷养 伲子 一场 空。

6656 1 23 | 1 12 65 53 | 2535 1 23 | (下略)

在插有清板的唱段中，清板前的〔文书调〕上下句唱腔可多次反复，亦可只用一个上句，下接清板。不论唱篇篇幅长短，其结构均如此。由于〔文书调〕唱腔旋律性强且句间均有过门，而清板唱腔字位密集，两者形成了鲜明的抒情与叙事的对比。

清板在苏州文书唱腔里很有特色：唱腔风格似说似唱；上下句结构的唱词字格并不规整，随意性很大；唱词的衬词叠句多；上句落音较自由，下句一般落"1"音；具有浓郁的方言声调特色。灵活多变和随意性使清板在表叙情节时有了较大的容量，什么都能唱，唱腔活

泼而吸引听众。

王宝庆将苏州文戏改为苏州文书时，最初是用小三弦自弹自唱，二十世纪四十年代，苏州文书在书场演出时，由王宝庆执小三弦弹唱，其妻冯爱珍、嗣子（内侄）冯筱庆用二胡和琵琶伴奏，演唱形式犹如苏州弹词的三个档，伴奏风格与苏滩相近。

唱春音乐　唱春音乐是在苏南一带流行的民歌基础上发展而成的。

唱春流行于苏南各地，均用各地方言演唱，内容多为新春吉语，一般以“见之歌”为主，即艺人见到什么就唱什么，即兴编唱，唱词为七言，常加衬字，四句为一叠，每叠可自由换韵。四句一叠的唱词均为首句及第二、四句押韵。也有一韵到底的曲目，多属开篇，如《孟姜女十二月花名》、《十盏灯》、《劝世文》等。

唱春的唱腔音乐结构为单曲反复结构的曲牌体为主，如《春调孟姜女》长歌八百多句，每四句一叠，连续唱完全部故事。宜兴等地的“大春”也有采用多支曲牌的联缀结构。各地唱春所用曲牌多少不等，其中主要的一个曲牌是〔春调〕。〔春调〕在各地有不同名称，如〔孟姜女〕、〔凤阳歌〕、〔扬州歌〕、〔扬调〕等等。

〔春调〕唱腔为四句体，每句落音分别为“2、5、6、5”。江苏南部地区的小调以戏曲的《孟姜女过关》中所唱的〔孟姜女〕结构均与此同。如常州唱春的〔春调〕：

选自《白蛇传》
（金玉林演唱　佚　名记谱）

【春调】（♩=95—115）

2/4 36 1 2 | 3532 3 | 3 56 3225 | 2 0 | 235 3532 | 1 12 3 03 |
正　月　梅　花　早逢（啊）　春，　白娘娘　打　扮　要

2321 6561 | 5· 0 | 6156 1 | 2 2 3 0 3 | 2323 2165 | 6 60 0 |
下山　岭。　师　母　师　妹（要）　来　相　送，（啊）

6 23 6 6 6 | 5 56 1 03 | 2321 6561 | 5 - |（下略）
送到（里格末）半　山（要）夜黄（啊）　昏。

春调的变体很多，苏州、无锡、常州和南京高淳等地区均有。武进、宜兴有一种称为〔平调〕的唱春调，是将四句腔的句中、句末的两拍长音缩短成为一拍，曲调情趣欢快，别具一格。例如：

选自《门春》
（李祖大演唱　佚名记谱）

【平调】

2/4 11 11 2· 3 | 1/4 5 | 2/4 5 61 5653 | 1/4 2 | 2/4 5 6 65 3 2 |
送春（那末）送　到　头重（里格）　门，　头重　（里格）

1·2 3 53 | 532 216 | 1/4 5 | 2/4 5 56 1 11 | 223 565 |

门 上（到是） 有 门 神。 头 戴（那末） 金 盔他是

5321 2165 | 1/4 6 | 2/4 3 23 2 16 | 5·6 1 53 | 231 656 | 1/4 5 | （下略）

身 穿 甲， 手拿 （只个）钺 斧（他是）照 邪（啊） 神。

高淳还有一种〔春调〕由两人对唱，每人各唱两句，第二句唱词的最后一个字是两人齐唱。高淳〔春调〕与武进、宜兴〔春调〕除在曲调旋律上有所不同外，它的第三句已不落在“6”音上，而落在“1”音上。例如：

选自《门春》

（史锺满演唱 佚名 记谱）

【春调】

2/4 6 12 165 | 6·156 1·6 | 2 12 3255 | 1/4 2 | 2/4 2 2 5 32 |

（甲唱）送 掉 一件 又一（格） 件， 当（啊）中

2321 1 53 | 2321 61 5 | 6 5 55 | 6156 1 |

有 个 大天（啊）（甲乙合）井。（啊）（乙唱）（那末） 四条 （啊）

22 353 | 5321 6156 | 16 1 53 | 2316 5 | 5 56 1 53 |

金龙（啊他就） 来 戏 水，（哎） 当中（啊） 鲤 鱼

231 656 | 5 5 653 | （下略）

跳龙（啊） 门。（啊）

宜兴等地另有一种〔春调〕，其四句唱腔每句落音虽是“2、5、6、5”，但经艺人传唱创选，每句唱腔的长短已各不相同。例如：

选自《唱八仙》

（王兰生演唱 林震豪、唐宝荣记谱）

【春调】 （♩=120）

2/4 （台 0 台台 | 台 台台 | 台 台台 | 台 0） | 55 553 |

八仙 过海（末）

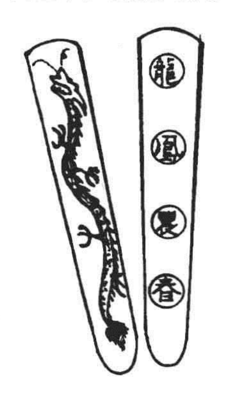
2 2 353 | 2 · 0 | 25 35 | 1 61 | 2 - | 5 23 | 21 66 |
浪（啊）滔　滔，　王母　云　中　把　手（啊）

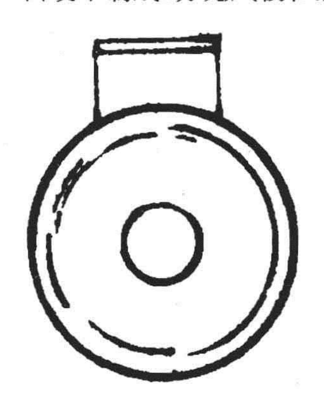
5 0 | 53 65 | 53 2 | 21 65 | 6 - | 6 65 6 16 |
招。　借问众仙　何　处（啊）　去，　特来

5 56 | 1 - | 53 21 | 65 16 | 5 - |（下略）
庆（啊）　寿　赴　蟠　（呀）　桃。

宜兴地区的“大春”，其唱腔除〔春调〕及其各种变体外，还用了一些其他曲牌，如〔单叶木调〕、〔双叶木调〕、〔的的调〕、（衬词多“的”字）及〔滚八仙调〕等等。

唱春所用的伴奏乐器有春锣和小鼓。春锣是一种特制圆形铜锣直径约十五厘米，重约一公斤（见左图）。敲锣的锣板长四十四厘米，由硬木制成，分龙凤板和素色板两种，高档艺





人所用龙凤板上雕绘着五彩龙凤花纹，并书有“龙凤农春”等字样（见左图）。单档演唱时只敲春锣，作前奏和间奏。击法如：

笃笃 | 镗 笃笃 |: 镗 笃笃 :| 镗 镗 | 镗 笃 |（接唱）

“笃”为左手挂锣，食、中、无名指虚按锣，使右手锣板击出稍哑的锣音，“镗”为左手指全放开，使击出响亮悦耳的锣音。

双档演出时，则在敲春锣的同时加进小鼓的击奏。小鼓为双面鞔皮的直径约十厘米圆形小扁鼓，随着双档唱春逐渐淘汰，小扁鼓也已少见。

唱麒麟音乐　唱麒麟流行于镇江、南京及苏北广大农村，其音乐是由当地的民间小曲发展而成。唱麒麟的演唱均用各地方言。唱词多为七字句，一般四句一段，每段一韵。也有两句或六句一段的，还有数段连唱。一韵到底的称“连谈”。唱词除艺人即兴见啥唱啥外，

也有固定词的曲目，如《麒麟送子》、《孔明借箭》等，其唱腔的结构有两句体、四句体和四句体后面加尾句三种形式。第三种的“尾句”系前四句中第三四两句的重复，亦多见重复第四句的。唱腔旋律均为五声音阶，微调式，唱腔的句前与句尾均有锣鼓伴奏。除个别演唱小组备有胡琴外，一般均无丝弦乐器伴奏。两句体唱腔如：

选自《吉庆话》
（扬中县民间艺人演唱　佚　名记谱）

2/4 22 35 | 22 16 | 11 12 | 66 5 | （哐 咚咚咚 | 哐 哐咚 | 哐 0）（下略）
恭喜你，贺喜你，富贵荣华万万年。

四句体唱腔如：

选自《梁祝》
（扬中县民间艺人演唱　佚　名记谱）

2/4 22 5 5 | 32 16 | 111 212 | 665 5 | 22 56 |
锣鼓一打格排排，唱一唱山伯与祝英台，同到杭州

3 32 12 | 66 12 | 665 5 | （哐 咚咚咚 | 哐 哐咚咚 | 哐 0）（下略）
去读书，草桥两人来结拜。

四句体加尾句唱腔如：

选自《十房媳妇》
（扬中县民间艺人演唱　佚　名记谱）

2/4 222 56 | 532 16. | 11 212 | 665 5 | 22 35 |
第一房媳妇一枝花，聪明不过要数她。孝敬公婆

3 32 1.2 | 66 12 | 665 5 | （哐） 2 | 66 12 |
第一位，勤勤恳恳会当家。（众）哎 勤勤恳恳

665 5 | （哐 咚咚咚 | 哐 哐咚咚 | 哐 0）（下略）
会当家。

有音乐才能的民间艺人，在演唱时常按字韵或词意即兴变化，曲调或加装饰，或上扬变换调性，并运用“堆字”、“穿字”在一句唱腔里唱出多字，使演唱生动活泼；也有艺人不受传统曲调限制，在保持唱麒麟原有风格的同时，运用〔梨膏糖调〕等其他民歌小调来丰富自己的唱腔。例如：

选自《百家姓》
（扬中县民间艺人演唱）

2/4 2 2 2 5 5 3 | 3232 1 6 | 5 5 53 2 1 | 65 6 5 | 1 1 35 6 5 6 |
赵匡胤 千里 送京 娘，(啊) 钱玉莲 抱石 去 投 江， 孙二娘 十字坡

2132 1 6 | 1 2 3 2 1 | 15 6 5 | (哐) 2 | 1 2 3 2 1 | 15 6 5 | （下略）
开黑 店，(哪) 李存孝 打虎 奔 山 岗 （众） 哎，李存孝 打虎 奔 山 岗。

领唱者均手执大锣，自敲自唱。其他响器有小锣、鼓、镲由帮唱者敲击。锣鼓点通常为：

哐 冬 冬冬 | 哐 哐 冬冬 | 哐 0 ‖

哐 冬 冬冬 | 哐 冬 冬冬 | 哐 哐 哐 | 冬 哐 冬 冬冬 | 哐 0 ‖

哐 冬冬 冬 哐 | 冬冬冬冬 哐 ‖

说明：哐为锣，冬为鼓。锣鼓击节时，其他响器按 $\frac{1}{4}$ 拍击打，无变化。

肘鼓子音乐　肘鼓子音乐是在赣榆、东海北部一带的语言音调基础上，不断融合并吸收当地的民歌、小调的音乐素材逐渐发展而成。

肘鼓子艺人演唱比较注重音韵，以方言土语音调合辙押韵为规范，每段唱腔不论长短，都得一韵到底。唱腔转韵时用念白作过渡，转韵前所唱段落的末句行腔，艺人称之为“摺板”，转韵后所唱段子的首句唱腔，被称为“盖板”。常用的音韵俗有“十二辙二十四碎韵”之说。所用的“十二辙”除“红”、“花”等极少数几个字外，均由地支生肖的子鼠、丑牛、寅虎、卯兔、辰龙、巳蛇、午马、未羊、申猴、酉鸡、戌狗、亥猪；八卦乾、坤、坎、离、震、艮、巽、兑；五行金、木、水、火、土以及方向东、西、南、北各字中选辙配韵。十二辙是龙东、猴丑、鸡离、艮申、坤巽、未兑、乾坎、虎兔、火波、苗卯、羊江、马花。所谓“二十四碎韵”是指“十二辙”外另行选字配搭的韵辙。

肘鼓子的传统唱腔句式除七字句、十字句外，还有五字句、六字句、八字句、九字句等，

其中以七字句最为多见。

肘鼓子的唱腔为上、下句结构，曲调多为五声基础上的七声（加“7”音、“4音）微调式，唱腔质朴粗犷，或高亢激昂，或委婉悠扬。常见的曲调有〔阴阳腔〕、〔大花腔〕、〔小花腔〕、〔四平调〕（又名〔老头腔〕）等。

〔阴阳调〕唱腔旋律凄凉、悲哀，速度稍慢，旋律起伏跌宕，多表现悲愤、咏叹的情感。是肘鼓子的主要曲调之一，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）上句落“6”或“5”，下句落“5”。末句尾音翻高七度，多为女腔所用。例如：

选自《大书馆》
（吴隆柯演唱）

【阴阳调】

2/4 (1·2 35 | 21 6 | 66 61 | 21 6) | 2 12 | 35 5 |
张 梅 英 （啊）

2 12 | 21 6 | 2 2 | 6 61 | 0 6 | 6 1 | 2 6 | 5 - |
落 泪 痕，（啊） 来 把 母 亲 哭 几 声。 （啊）

(66 61 | 2·2 23 | 21 6 | 5 5) | 12 5 | 67 76 | 5 - |
有 道 俺 娘 （哎）

67 6 | i3 35 | 5 6· | 6 - | 5 - | 35 5i | i 3· |
下 地 去，（啊 啊） 亲 娘 （哎）

30 30 | 1 2· | 3 2· | 6 6 5 | 5 5 3 | 2 - | 1 - |
撇 下 女 儿 （啊）

56 5 | 5 35 | 2 02 | 21 6 | 6 - | 5 - | （下略）
受 了 苦 情。 （哎）

〔大花腔〕唱腔的旋律高亢奔放，节奏平稳明快，多表现兴奋、欢乐的情绪。是肘鼓子的主要唱腔之一，多为女腔所用。由上、下句唱腔的重复变化构成唱段。一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）常在唱到某一个上句的最后一字时甩一个长腔，〔大花腔〕由此而得名。下句和末句腔尾

多有“坐地炮”，句中多带“啊、哎”等衬字。例如：

选自《御碑记》
（吴隆柯演唱）

稍自由

（哎）王爱英　打坐绣

楼　庭，　撑　开　雨阁　望南

京。　眼　望　南京　流下

泪，　叹一声　二哥

张　相　公。　二哥（嘞）　你上　南京　去赶

考，（啊）　为　什　么　信不来

讯也不　通。　你

若是　上南　京（啊）　跌　断了　腿，（啊）

6 - | 6 - | 5 · 3 | 2 - | 7 · 2 | 7 - | 6 5 6 |

7 2 7 6 | 5 · (5 | 2 2 2 6 | 5 · 5 5 5 | 5) 3 5 | 1 6 | 5 5 3 |

爬　也　爬到（个）

2 2 · | 1 6 | 5 - | （下略）

苏州　城。（啊）

〔小花腔〕唱腔的旋律流畅轻盈，节奏鲜明规整，多用于陈述性唱段，为肘鼓子的主要唱腔之一。上、下句体，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。上句落“4”或“5”，下句落“5”。下句唱腔尾音带有八度跳进，即“5 5”的固定终止。例如：

选自《御碑记》
（吴隆柯演唱）

稍自由

$\frac{2}{4}$ (1 · 2 3 5 | 2 1 6 1 | 5 5 | 6 5 2 3 | 5 6 | 5 · 5 5 5 | 5) 1 2 |

要

2 6 5 · | 6 6 5 | 5 5 3 | 5 4 | (5 · 5 5 6 | 5) 5 5 | 7 5 5 |

问（啊）　家（啦）　家多（啊）　远，（啦）　千里　迢　迢

2 2 2 6 | 1 6 5 | 5 - | 5 (6 6 | 5) 1 6 | 5 6 5 · | 5 6 6 3 |

有门（哎）　庭。（啊）　俺　家　本在

2 1 6 | 6 5 · | (5 · 5 5 6 | 5) 5 | 6 1 6 · | 5 5 3 | 2 2 2 6 |

北京　住，　千　里　迢迢　过来山

6 1 6 5 | 5 - | （下略）

东。（啊）

〔四平调〕唱腔的旋律坚毅、持重，速度中等，多用于男腔的陈述性唱段。上下句式，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），多在眼上起唱。下句尾音落“5”。例如：

选自“篇子”
（吴隆柯演唱）

【四平调】

2/4 (7· 6 7 7 | 6 7 6 5 | 3 5 7 6 | 5 5 5 3 | 2· 3 2 7 | 6 5 7 6 |

5 6 6 | 5) 7 | 7 7 | 6 6 | 6 3 | 3 6 | 6 - | 5 - | 2 - |

日 出 东（来） 还 转 东，（哎）

(2 2 2 6 | 5 5 5) | 5 6 | 5 2 1 | 5 - | 1 6 3 | 2 - |

海 水 流 落 处 处 （哎）

15 6· | 5 - | (1· 2 3 5 | 2 3 2 7 | 6 5 7 6 | 5 6 6) | 2 2 1 |

通。（啊） 日 出

6 5 | 5· 6 5 2 | 5 (6 6 | 5) 1 | 1 1 | 6 6 | (6) 6 | 6 3 |

东 来 还 转 东， 海 水 流 落 处 处

5 - | 2 - | (2 2 2 6 | 5· 5 5 5 | 5) 5 | 5 5 | 6· 5 5 | 5 3 2 |

通。（哎） 五 湖 四 海 皆 朋

2 1 6 | 0 6 | 6 1 | 2 2 5 | 3 2 | 7 5 6 | 6 - | 5 - | （下略）

友， 人 到 此 处 得 相 逢。 （啊）

肘鼓子的伴奏乐器为柳叶琴，用以定腔定调，衬托念白、陪衬表演、烘托气氛。柳叶琴俗称“土琵琶”，较琵琶体积略小，背板和面板分别由楸木和梧桐木制成，三轸，八个品位（按全音排列），张二弦。为增大音量，外弦用丝制二弦，内弦用丝制老弦，以五度关系定弦。演唱时艺人左臂抱着柳琴，右手食指套以一寸长细竹管弹音伴奏。艺人行艺时自弹自唱，乐器多作唱段的大、小过门伴奏，在唱腔伴奏上也并非“满腔满跟”，多是减字伴奏，衬腔托

声。

打五件音乐 打五件音乐是在花鼓戏唱腔的基础上，吸收句容一带的民间小曲发展而成。

打五件流行于南京、镇江郊县农村，所谓“五件”，是指五种伴奏乐器，但真正能敲打五件乐器的人为数不多，大多只能敲三件（锣、鼓、板），甚至两件（锣、鼓）。演唱时均用当地方言。唱词基本上是七字句，唱腔为四句体，内容多为恭维、奉承之词。艺人除即兴编词演唱外，也演唱如花名、古人等传统唱词和花鼓戏中的花腔小曲。常用唱腔为花鼓戏中的〔男四平调〕。不同内容，均依曲填词，演唱时单曲反复。例如：

选自《一到门前拜个年》

（陈宗钦、刘友发、张立保、章茂金演唱 陈登霖记谱）

‖: 2/4 （仓 冬 | 仓冬仓 冬仓 | 0 冬冬 仓冬冬 | 仓冬仓 冬冬仓 | 1/4 冬仓冬冬 |

仓 冬）| 3.5 6i65 | 6 56 53 | 3.5 i 2i | 6 56 53 |

一 到 门前 拜 个 年，（啦）

i 6i 63 | 3 i6 6i 3 | 3212 1 | （仓 仓 冬 冬冬 | 仓 冬）|

弯腰 拣个 太平（啦） 钱，（嘞）

3 35 6i65 | 3 35 6.5 | 36 53 2 | （仓冬 仓 | 冬仓 冬 | 仓仓 冬 冬冬 |

太平 钱上 四个（啊） 字，（哎 嗨）

仓 咚 | i 5 6 i6 | 6 53 2 | 3 6 6i32 | 3212 1 :‖

荣华（的咯） 富贵（哎） 万 万 年。（嘞）

也有艺人为进一步恭维户主，于末句“荣华富贵万万年”之后加上“寿比南山”四字，但乐句不变，成为：

i 5 6 i6 | 6 53 2 | 3 6 6i32 | 3212 1 :‖

（原句） 荣华（的咯） 富贵（哎） 万 万 年。（嘞）

（改句） 荣华 富贵 万万 年，寿比 南 山。（嘞）

表　演

江苏曲艺的表演，大体可分只说的评话类，又说又唱的弹词类，只唱的清曲、杂曲类。

评话类以"说话"来表演。宋吴自牧《梦梁录》称："说话者，谓之舌辩"。"舌辩"以滑稽为衬托，达到"俾观者娱目，闻者快心"的目的，从而吸引听众。明袁宏道在无锡《听朱生说〈水浒传〉》诗："少年工谐谑，颇溺滑稽传"，"一雨快西风，听君酣舌战"，反映了古代江苏"说话"艺人的表演方式。此种以滑稽为衬托的"舌战"，后为柳敬亭传承和发展。清汪懋麟说柳敬亭的说书是"尽平生诙谐游戏"。但柳敬亭并不以此为满足，在演出实践中向着另一个层次变化。这种变化，就是"描写刻画，微入毫发"、"五方土音、乡俗好尚、习见习闻"。不仅如此，他还通过"舌辩"，在刻画人物上下功夫。对此，周容《杂记七·传柳敬亭》有一段具体记述：

> 癸已值敬亭于虞山，听其说数日，见汉壮缪（关羽）、唐李（光弼）郭（子仪），见宋鄂（岳飞）蕲（韩世忠）二王。剑戟刀槊，钲鼓起伏，髑髅模糊，跳踯绕座，四壁阴风旋不已。予发肃然指，几欲下拜，不见敬亭。

柳敬亭以表演创造的古代英雄形象，使听众如见其人，如闻其声。说到紧张的阶段，好像这些历史人物就站在听众面前。柳敬亭的这种说话表演艺术为后世说书艺人的表演奠定了基础。以诙谐滑稽为主旨的"噱"在江苏的曲艺表演中有着不可缺少的地位。此外，还有拟声的口技，吸收京剧、昆曲中的程式动作，用来作为辅助。虚拟书中人物的动作等等。

弹词类曲种（含琴书、鼓书、渔鼓道情等），均以说唱表演，其中说表仍是最基本的表现方式。其技法清乾隆年间的苏州弹词艺人王周士曾作《书品》、《书忌》概括，有" 快而不乱，慢而不断"，"乐而不欢，哀而不怨"等要求。以后经过艺人实践、丰富、提炼，升华为"说"、"噱"、"弹"、"唱"、"做"。

弹唱表演，是就"说"而言的，主体仍是"以说为主"。因而弹唱和说一样，也是以叙事为主，在叙事中抒情、绘景、状物。一般是在书情接榫处用表唱；较长的"表"或较长的"白"，用弹唱；在书中感情比较强烈的地方，言之不足，或人物的感叹，抒情的内心独白等也常用弹唱。在长期的实践中。依据演员的嗓音、素养和创造，苏州弹词、徐州琴书、苏北大鼓等曲种，还形成了各自的流派唱腔。

清曲、杂曲类曲种主要以“唱”表演，不化妆，少动作，完全通过唱来表达词意。早在清代乾隆年间，《扬州画舫录》记载：“小唱(即清曲)以琵琶、弦子、月琴、檀板合动而歌。”即是说，其表演一是唱，二是伴奏。艺人在书坛实践中总结规律，讲究唱法：一是气声，认为用气和发声是唱的基础，艺人有“气断音连”、“音断意连”之说；二是板眼，即节拍以及速度节奏，艺人称之为“唱的灵魂”；三是吐字行腔，以字为主，腔为次，艺人十分注意字腔分清，两者协调。艺人的唱法，还有“窄口”(唱女角)“阔口”(唱男角)之分，都有一些表演名家。杂曲表演的伴奏一般有琵琶、四胡、洞箫，后加入扬琴，二胡、檀板，还有敲击瓦碟、杯箸等作为伴奏，成为表演的辅助手法。

另有伴以舞蹈的曲种，如花鼓、丁丁腔、花船等。此类表演一般化妆，也分角色，且舞蹈的成份很重。

其它还有带宗教色彩表演的曲种，如童子书、宣卷等。在说唱过程中有诸如“串表”、“开坛”、“祈祷”、“送神”以及“请佛”、“祭佛”、“散花解结”、“送佛”等诸多“关目”。此类表演，随着时代的发展，已被艺人逐渐摒弃。

在各类曲种的表演艺术中，艺人还锤炼成了一些特技，诸如苏州弹词中的“飞琵琶”，苏州评话中的“何一刀”、“钟一枪”，扬州清曲中两面琵琶伴奏的“对琶”，徐州花鼓、肘鼓子中的“掏武鼓”、“换髯口”，苏北大鼓中的“飞板”等。

江苏曲种表演，源于民间，编、导、弹、演集于一身，经过历代艺人的加工创造，其表演艺术由俗到雅，由粗到细，由简到繁。这个历程，由于地域经济、文化和艺人文化素质、表演对象的不同，其表演艺术水平的进程也有差异。江苏南部的曲种，一般由农村进入城市，由小城市进入大城市，能得到其他艺术表演形式的借鉴，其表演较雅一些，细腻一些。经过丰富的表演积累，涌现了许多表演名家。江苏北部的曲种主要在乡村演出，表演粗犷有力，贴近生活，产生了许多为听众所喜爱的艺人。由于曲种间的发展参差不一，在整体的技艺性上，在演员个体风格上，在艺术品位上都存在着明显的差异。

表 演 形 式

江苏曲艺的表演形式，大体可分为坐唱(说)、站唱(说)、走唱三种。坐唱(说)者，有评话、弹词、琴书、鼓书、清曲、杂曲等；站唱(说)者，有快书、渔鼓、小热昏等；走唱者，有的仅是一边走街串巷一边说唱，没有规范的动作，如唱春等，有的在说唱时，或配以漂亮的舞蹈动作，或走出有规律的图形，如徐州花鼓、肘鼓子、丁丁腔，以及童子书“唱忏”中的“跑唱”

等。

评话类 以说为主，辅以手势、眼神及形体语言为特征。包括扬州评话、苏州评话、徐州评词及南京评话、海安评书、宜兴评话、常州评话、启海评话等曲种。一般为“单档”表演，以醒木、手帕、折扇、茶壶等为辅助道具。为吸引听众，偶尔也有两人合说的双档以及三人合说的三个档。演出时书台上摆一张有桌围的半桌，演员坐高靠背椅，单档及三个档演出时半桌横放，双档演出半桌竖放。徐州评词多为露天演出，演出时不用桌子，仅用一张高凳，就地取材折一树条，或取一竹竿、木棒，或用随身携带的烟竿作为道具，演出时作刀枪等比划用。

弹词类 以三弦、琵琶等乐器伴奏，自弹自唱，有说有唱。包括苏州弹词、扬州弹词、启海弹词、苏州文书等曲种。表演方式早期一人弹唱。清末民初出现男双档，之后又有了男女档、女双档及三个档。在演出中篇时，偶尔也有四人同台说唱的四个档。在正书演唱前，先唱“开篇”。中华人民共和国成立后，“开篇”常独立表演。除一人坐在台中自弹琵琶演唱，旁边用二胡、月琴、琵琶等伴奏外，还有小组唱、对唱、合唱、重唱等多种形式。弹词类演出时，书台上摆一张有桌围的半桌，坐位用高凳，下放“踏脚”。除双档演出半桌竖放外，其余半桌横放。单档为一人执三弦坐在半桌后面自弹自唱，双档坐在上场门操三弦的称“上手”，坐在下场门持琵琶的称“下手”；三个档、四个档演出时，坐在半桌两边顶头的为上、下手，坐在中间的一般用秦琴或阮参加说唱，偶尔也用二胡。

琴书类 以坠琴、扬琴伴奏，包括苏北琴书和徐州琴书两曲种。单人演出有两种，一种称“单脚梆”，演员自操坠琴，同时将扎在地上的梆子用绳索套在脚上，演唱时上下起落牵动梆锤，击梆作节，说、唱、拉、打全由一人担任。另一种形式叫“单琴板”。演唱者右手敲扬琴，左手打檀板，自敲自唱。二人演出又称“对口”，是目前最常见的演出形式。演唱者一手执檀板，一手敲扬琴，多为女演员，伴奏者操坠琴，多为男演员，两人既有独唱、对唱，也有帮腔和合唱。中华人民共和国成立后，表演形式作了改革，增加了三人说唱以及多人的表演唱。主要演唱者敲琴执板站在中间表演，拉坠胡和用其他乐器伴奏者或站或坐伴奏帮唱，也有用小乐队伴奏的。伴奏乐器由拉弦、弹拨、打击乐三部分组成。拉弦乐器有坠琴、软弓胡琴、二胡、板胡；弹拨乐器有扬琴、筝、三弦；打击乐器主要是檀板和碟子。

鼓书类 以击鼓伴唱为特征。有苏北大鼓、徐州大鼓、赣榆大鼓、工鼓锣、无锡评曲等曲种。

苏北大鼓等多单人在广场演唱。演唱时用竹制鼓架支鼓，演员右手拿鼓槌，左手持简板。后简板改用两片月牙式钢板，称“月牙板”。鼓槌还可兼作道具，月牙板也可作“飞板”为花色表演。鼓板演奏有各种鼓点，能打出各种花色。

工鼓锣单人在广场或书场演唱，不用桌子，场中放一条长板凳，演员坐在左边，小鼓放在右边。左手腕套铜锣，手持锣槌，右手执鼓槌。有的演员还在面前加一小方凳，放上醒木，

便于说表时敲击制造气氛。1958年前后，演员对此种方式作了变革，出现了二男一女或二女一男的三人说唱，中间一人击打锣鼓为主演。旁边弹奏琵琶、柳琴，有独唱、对唱、合唱以及幅度不大的表演动作。

无锡评曲、常州道情、溧阳三跳等有单档、双档形式，均坐于书桌后演唱。一般不离座，不起角色。演唱开始前，演员先敲打三跳板和鼓板，用流畅的鼓、板节奏及熟练的叩击技艺吸引听众。单档演唱，左手执檀板，右手将点鼓竖放在右腿上或书台上，手指间夹一根竹制细鼓槌，按拍击节，每唱一句或数句后，打击各种变化的点子作为伴奏。双档演唱时，上、下手分坐书台两侧，上手主唱，下手拖腔帮和，上手用三跳板，下手执板击鼓，互相配合，按唱腔奏击出各种点子。二十世纪五十年代中期，受苏州弹词的影响，在表演形式上，曾出现了三人说唱的“三个档”。并在伴奏乐器方面增加了二胡、琵琶等。

苏州滩簧表演时，每班十六人，每次八人轮流围桌而坐。穿便服。一人一件乐器，一人一个行当。演唱时，各人分任剧中角色，但在交待故事情节时，仍穿插第三者口吻的叙表。

清曲、杂曲类　包括扬州清曲、南京白局、清淮小曲、盐城大唱、盐阜宫曲、海州宫调牌子曲、苏州滩簧、宣卷等曲种。

这类曲种演唱，常由四至八人三面围桌而坐，叫“开席”，每人手操一种乐器，扬琴或四胡居中、二胡、琵琶、三弦、笛、檀板、瓷盘等分居两侧。演唱方式有自拉自唱，或两人搭档，一唱一和，唱者兼及表演，和者兼及伴奏；也有一人拉琴，一人吹笛，一人弹琵琶，一人唱或多人同唱。此种方式，早期以男性为多，唱法上有“窄口”(女声，也称“文口”)与“阔口”(男声，也称“武口”)之分。中华人民共和国成立前后，有女艺人参与，多进入书场、舞台演出。为了让听众便于看清楚演唱者，多不用桌子，让演唱者坐于台上正中演唱；或者主唱者坐于台上左侧，其余坐于台上右侧伴奏伴唱。表演群口曲目时，有的以几个女演员淡妆走场，先表演敲击瓷盘，尔后正式演唱。

快书类　以演员吟诵唱词，间以说白、自打竹板、掌握节拍为特征。含山东快书、方言快板等曲种。表演时讲究“手、眼、身、步”的运用，动作幅度较大。山东快书早期用的竹板，后多改为铜板或钢板，称“鸳鸯板”。

渔鼓类　以渔鼓、简板伴奏为特征。有徐州渔鼓、苏中道情等曲种。表演时演员左臂环抱渔鼓，左手夹击简板，右手以食指、中指敲打渔鼓。鼓板相间，错落有致。中华人民共和国成立后，有改成小合唱形式演出的。由一人持简板渔鼓站唱，后面以二胡、琵琶伴奏，并参与轮唱、合唱。但在书场演唱长篇书目，则均为坐唱。

小热昏类　演员以较快节奏念诵唱词、间唱杂曲为特征。有独脚戏、无锡时调等曲种。演唱时一般为单档，不化妆，以小锣或三巧板伴奏。小热昏演出，常站在高凳上表演，并化妆丑脚，吸引听众，推销其梨膏糖，也有男女搭档演唱的情形。

唱春类　以走街串巷、沿门打唱为特征。曲种有高淳送春、唱麒麟等，常单档和两人

搭档演唱，唱麒麟还有纸糊麒麟作道具。唱词除固定词外，演唱者亦即兴编唱，曲调单曲反复，小锣伴奏。唱麒麟还随以锣鼓、唢呐小乐队，使气氛热烈。

徐州花鼓　演唱时分男女角。男角称“丑”，戴毡帽，穿短衣、长裤、水裙；女角称“妆”，戴鬏髻，踩木屐，持罗帕、彩扇。鬏髻两侧悬彩绸，下垂过膝。表演时有时手执彩绸边唱边舞，有时飘于胸前、背后或披于两肩。鼓由“丑”敲打，将鼓挎于左肋下，左手执鼓槌敲鼓帮，右手执鼓槌击前后鼓皮。演唱时“丑”在锣鼓声中出场，先表演“掏武鼓”，然后用“盘鼓闹妆”将“妆”逗引出场。“妆”接演“十大走”。即“上楼”、“下楼、“拜嫁”、“挑担”、“拣棉花”、“抱娃娃”、“仙女背剑”、“仙人指路”、“仙人背花”、“端针线匾”等十种步法和动作。随后进入正式演唱。

肘鼓子有单口、对口和三人表演三种。单口表演时演员只打鼓，不拉弦，边奏边舞边唱边说，击鼓与舞蹈紧密结合。对口表演多为一男一女(通常为夫妻两人)，男角手持木质简板或柳叶琴，女角用印花头巾包头，束蓝布围腰，手拿一方手帕，两人边唱边说边舞。有笛子、二胡、狗皮鼓、大锣等乐器伴奏。三人表演时不化彩妆，有髯口、头巾、刀、枪等简便道具。演唱时演员将书目中的人物分成不同角色，但仍一人多角，挂上髯口为老头、抹下胡子是小伙、勒上包头成老妇，鬓上插花成少女。在表演时还穿插说表，并以第三者身份向听众介绍故事情节，这样，减少了“舞”的成份，以说、唱、做为主。

丁丁腔　有双人、四人表演两种，多在广场演出，演员均为男性。双人表演时，一男角(也称“外角”)手持周围装有小铃铛的花伞，和另一身背圆鼓的演员击鼓跳舞演唱；四人表演，另增两女角(男演员扮演，称“里角”)，一人手拿花折扇，一人手持花手绢，合着男角的伞舞、鼓点扭动跳跃，称“拍伞”，也称“大舞场”、“打鼓场”。表演时，“里角”上身穿红褂子，下身穿绿裤子，头扎彩球，脚踩前低后高的木制脚底板。裤子遮住脚，每唱完一句词，要扭动一次腰肢。扭动时两腿屈膝相交，下身不动，腰部转动、两臂挥舞。“外角”不穿靴子，身着普通服装，根据人物身分，也有穿长衫、短褂的。如演小丑，“外角”仿“里角”打扮，但头上不扎彩球。正式演出前，里角要踩着垫子做“跑四门”、“扑蝶”、翻跟斗、劈叉等动作，尔后由外角背鼓唱开篇。

宣　卷　宣卷表演，由“佛头”坐在经桌旁讲唱宝卷。经桌布置有两种形式：一种是将两张八仙桌拼在一起，台上放供果、香烛，北墙挂神轴，佛头坐南向北。听众坐列两旁，此为“对圣宣卷”，称“大乘坐”；反之，为“背圣宣卷”，称“小乘坐”。佛头讲唱宝卷的伴奏乐器主要是醒木(佛尺)、摇铃、木鱼，称“木鱼宣卷”。民国年间，宣卷艺人将丝弦乐器引入宣卷。除佛头外，另有四人坐在方桌两旁以琵琶、三弦、二胡等伴奏，称“丝弦宣卷”。

童子书　表演称“唱忏”，有一个此较宽敞的场子，称“忏台”。中间放香案台，表演有坐唱和跑唱两种方式。坐唱有一人独唱、两人对唱、四人轮唱等三种。一人独唱时演员左手持一葫芦状的狗皮鼓，右手持一竹签，演唱间隙用竹签击打鼓面，同时左手摇动铁环，发

出有节奏的音响以作伴奏。一般无大幅度的表演动作，仅用手中竹签作为道具，或作马鞭，或作纸扇，或作交战双方的十八般兵器，时而指点，时而比划，以增强演唱气氛。两人表演时，演唱者穿长袍，背北朝南，正襟危坐，一人敲锣，一人司鼓。司鼓者居上首，担任主唱兼指挥，击鼓一般用单槌，节奏的快慢，情绪的变化，均掌握在司鼓手里。敲锣者居下首，担任帮腔和唱。四人轮唱指一班四人，四人轮番演唱。演唱时均穿长衫，头戴印画白纸折的帽子，分列两旁，以锣鼓伴奏。敲锣的在西边负责唱，击鼓的在东边不唱。此外，尚有一人自敲锣说唱以及一人领唱，四五人帮腔的演唱形式。跑唱为两人边舞边唱，作“穿花”或“对刺”等舞蹈动作。唱到最后一本“忏”《魏九郎送马》请天地三界的神时，要唱“串表”。演唱者站在一张芦席上，一边敲击狗皮鼓演唱，一边绕着五只瓷碗走“8”字形圆场。演员或作猴形，或弯腰曲腿，在芦席上穿梭跳跃，每个身段都要求稳健、有力，按老艺人的要求，应“上如菊花盖顶，下如古树盘根”。

表 演 技 巧

说 功

平 说 以动作小，少出角色，不起“爆头”，口技运用也极少的表演。以“说”的“理、味、趣、细”取胜，注重书路清晰、词汇丰富、语言形象、穿插生动。

六 白 表白、衬白、官白、私白、咕白、韵白之总称。通常凡以第三者，即说书人的口吻叙述故事过程、时间、地点、介绍人物等等，都属“表白”范围；说书人对某事物加以评论、解释或旁征博引，以加强故事的合理性、知识性、叫“衬白”；书中角色的道白称“官白”；角色的内心独白，由演员用第三人称代说的称“私白”；角色的自言自语称“咕白”；说书人用诗赋、词赞、挂口等较为整齐、精炼并且押韵的语言说表称“韵白”。也有认为韵白既可用于“表白”，也可用于“官白”等，不能把它作为独立的“白”。

方 口 发音厚重，语句整齐，节奏鲜明。完全以书情及对人物性格的描摹来吸引听众。严格按话本中规定的内容情节说表，不随便增删改动。

圆 口 也称“活口”。说表时多用方言俚语，叙述圆润流畅，接近生活语言。善于穿插，灵活生动，有时还能即兴发挥即景生情，妙语如珠。

快 口 也称“堆功”、“一口干”、“贯口”。说书一句接着一句，一口气可快速连说十数句至数十句，快而不乱，字字清晰。

慢 口 慢条斯理，一字一句，不催不急，但又引人入胜的说表。

挂　口　书中人物出场时的独白(一般为韵白)。是人物的外形、身份、性格特征的自我介绍,为"赋赞"中的一种。

赋　赞　朗诵的韵文。"赋"通常用以写人、描景、状物;"赞"通常用来描摹人物的内心活动、思想感情。说书人以第三者身份,或以书中人物口吻陈述咏叹,抑扬顿挫,琅琅上口,富有韵味。

穿　插　书情以外的插话。对书情起衬托、解释、补充、评论的作用。说书人在演出时,常将其亲身经历和感受,或日常观察、积累的生活知识,或从书本、报刊上看到的新闻、故事、史料、典故等,结合书情加以即兴发挥,借此与书情相映衬、对照、印证,而达到渲染、烘托之功效。

簧　书　说书人在原来说的书中添加新的情节、枝蔓和新的人物,使书目内容不断延伸。行家称"十簧九崭"。这些即兴创作的书词内容多数符合书情的发展,能使故事更为合理动听。但也有粗制滥造的,目的只是为了拖延时间。

乡　谈　也称"码头话"。说书人为塑造不同的人物形象,常采用一些其他地方语言来区分角色和突出人物个性。如苏州弹词《杨乃武》中以绍兴话塑造绍兴师爷的形象;扬州评话《绿牡丹》中以山东话、南京话区分不同角色。一些新书目的表演 ,乡谈又增加了四川话、湖南话、广东话,甚至外国语。

噱　头　说书人以幽默、俏皮、风趣的语言制造笑料以调剂书情,加强听众的欣赏趣味。包括肉里噱、外插花、小卖、扦讲等四种。出自人物性格和故事情节的发展,为故事本身的喜剧因素,叫"肉里噱";非故事本身的喜剧因素,由说书人穿插进去的噱头,叫"外插花";说书人在演出时即兴产生的俏皮话,常以一两句话来博得听众愉悦的,叫"小卖";借放噱头来讽刺挖苦某些人,或在听众面前拿自己来取笑,以取悦听众,叫"扦讲"。

开　相　人物出场时,说书人用"表白"、"赋赞"或"韵白"对人物的形状、面貌、服饰或性格进行的描述。

荤　口　也称"浑口"。指说书人专以低级趣味、淫秽言词来吸引听众的说表。

净　口　指说书人将表演中低级黄色内容删除,用纯净健康的语言塑造人物和描述情节的说唱表演。

爆　头　演出至紧张处,说书人突然提高嗓音,以吸引听众注意。也叫"起爆头"。

说书五诀　清代嘉庆、道光年间苏州弹词艺人陆瑞廷提出:"画石五诀:瘦、皱、漏、透、丑也。不知大、小书中亦有五诀:理、味、趣、细、技耳。理者贯通也,味者耐思也,趣者解颐也,细者典雅也,技者功夫也,及其所长,人不可及矣。"对说书提出了五个方面的要求,指出说书首先要说理,即情节前后要照应,要合理发展而贯通,让听众有所回味,要有趣味性,要精细典雅,不断提高演出技巧等。此"五诀"被后人所继承并逐步成为评弹艺术的主要表演艺术特色。

做　功

起角色　说书人说到传统书目书中人物时，常模拟戏曲中的生、旦、净、末、丑各门脚色的语言、表情、动作来表现和刻画人物；在说唱新编创的书目时，又吸收话剧、电影、滑稽戏里各种人物的表演动作和语言在说书中运用。此类用模仿人物神情音容的手法在说法中现身，称之为"起角色"。起角色的艺术构成除语言的语调、语气、词语使用外，还注意手势、表情、身段的配合。通常是点到为止，不喧宾夺主。有些演员如徐云志在《三笑》表演中因其所起角色祝枝山生动逼真，被听众冠以"活祝枝山"之称。

昆派角色　说书人为塑造书中人物，在"起角色"时仿照昆剧生、旦、净、末、丑的表演动作和官白声调，进行虚拟的、画龙点睛式的角色表演。

京派角色　说书人在塑造书中人物时，仿照和运用京剧生、旦、净、丑的程式表演和不同声调来虚拟表演书中人物。

清装表演　说书人在表演清代题材书目中，所创造的富于清代特色的人物形象的一套动作。如抖动顶带翎子、甩辫子、拂马蹄袖等动作技巧，以表现清朝装束和其他时代传统书目中人物形象和服饰的不同。

开　打　说书人借鉴戏剧中的武打程式，或虚拟各种拳术、武术的招式，模拟故事中的武打场面。包括配合眼神和口中发出的武器相撞的击打声、舞动兵器的风声或现代兵器的射击声。

大开门　亦称"大架式"。说书人在叙述故事、模拟人物、表演武打等动作时，往往离开半桌，在三米方圆范围内采用蹦、跳、腾、挪等武术动作，以加强气氛。也有艺人模拟戏剧的程式动作和道白，并念锣鼓经配合，"仓才"有声。

小开门　亦称"小架式"。说书人在叙述故事、模拟人物、表演武打等时动作幅度较小，离凳表演时，方圆不出一米；坐凳表演时，身不离凳三寸。一般只动手肘以下部分，通过一些特定的模拟动作，如拳头代替膝盖下跪、代替额头叩头等等。

手　面　即手势，指两手(包括两臂)的动作。有模仿和演示两种。模仿是手势的动作和生活中的真实动作相仿，如打斗时的出拳，行礼时的抱拳。演示是无法模仿或不便模仿的动作，在口述的同时用一种手势来示意。示意又有"虚示"、"替代"和"形示"几种手法：虚示是以无当有。如表演人物的端刀、举棍，说书人仅以徒手作"端"和"举"的动作。替代是用一种动作代替不便做的动作，如表演人物下跪叩首时以臂代腿，以肘代膝，以拳代头，表演马战时的放炮、出马，只用右手食指向上一指表示放炮，用右手从腋下向前移动表示

出马，所谓“指尖上放炮，胳肢窝跑马”。形示是用手势的形状来表示人物的一种活动或一种场面，如表演“队伍一涌而出”时，用两臂张开向前移动；表演“空地上围了个大圈子”时，用两臂围个大圆圈状。手势还常用来指示方向和表示物体的形状、位置。

面　风　即表情。说书人除表演一般的喜、怒、哀、乐面部表情外，还常用面部的严肃、机灵、呆板、焦躁等表情来表现不同的人物性格和心理状态。此外，还用轮目、眯眼、咧口、瘪嘴等五官特征来表现一些人物的外部形象，有的艺人还能用面颊肌肉的颤动作为特技。

眼　神　分说书人的眼神，书中人物的眼神和说书人配合手势动作的眼神三种。说书人的眼神在说书时其目光朝向适时向左右移动，兼顾左、中、右三个区域的听众，与之交流，以吸引全场听众的注意；书中人物的眼神，其朝向能让听众区别场上人物的多少，谁在上首，谁在下首。表现有众多人物的场面，如公堂审讯，谁高坐在上，谁趴伏在下，谁侍立左右等等，都能用不同的目光朝向清楚地表现出人物所在的位置；配合手势动作的的眼神是用目光引导听众注意其所做的手势动作。如表演人物的出拳，把原朝向听众的目光转向右手的握拳、继而目光随右拳向前移动，以表现其出拳的动态，所谓“手到眼到”。

唱　功

咬字吐字　曲艺的唱，要使听众听懂唱词、领会内容，要靠演员咬字、吐字的特殊功力。“字”音可以分作头、腹、尾三个部分，即声母、韵母和尾音。咬字是指口腔在咬“字头”时的力量。字头是由气流接触和摩擦唇、喉、舌、齿、牙五个部位而产生的。强调字头，可使演员吐出的每个字有力度，字与字之间分得清楚。演员常说的“口劲”即指此。但字头又不能咬得过死，过死就要影响发声和用情。所以老艺人常用“老猫叼小猫”来比喻咬字应有的力度。吐字是指字腹到字尾时的“口力”。一般说来字腹要饱满，能产生共鸣。苏州弹词中有很多一字多音的唱腔，有时一个字往往要拖上十几拍、二十几拍，甚至更长。唱这样的长腔就必须采用字音的反切(即切字、切音的唱法)来甩腔。在很长的拖腔中始终保持字音(包括切字的切音)不变，没有一定的“口力”是不行的；字尾亦即“收音”。收音的字音也一定要准，含糊了就容易使听众忘记前面唱的是什么字。为了使字与字之间的连接流利和清晰，字尾吐字又往往稍轻。

一曲多唱　曲艺的“唱”，有“一人多角”的特点，要求叙事和代言相结合。唱腔上就要

有“一曲百唱，以情而变”的能力。这大体有两种情况：一是单曲体的一曲多用。如苏北琴书、大鼓等音乐中的〔凤阳歌〕，扬州的〔下河调〕、苏南〔孟姜女春调〕等，其中〔凤阳歌〕全曲由四句唱腔组成。第一句落音为“2”，第二句落音为“5”或“1”，第三句落音为“6”。第四句落音为“5”。曲调明快流畅，既能抒情，又能叙事。不管是铁骑、公案、脂粉、传奇，还是喜、怒、哀、乐，忠、奸、贤、愚，只要具备了七字句或十字句的唱词，都能入曲演唱。这种四句腔里求变化，被称为：曲调有限，容量无限。至于不同内容，感情的变化，演员往往通过速度的快慢、板眼的增减、曲调的繁简、节奏的疏密、语气、情绪等多方面的艺术手段来完成。如徐州琴书中的〔凤阳歌〕四句腔：

0 i 76 57 65 | 0 6 5 43 2 | (2·3 5 i 6535 2) | 02 25 25· 0 |
1.青海长云 暗雪山， 孤城 遥望
2.我今年交到 一十九， 打罢了 新春

02 21 5 1 | (6·2 76 56 5) | 02 55 25 21 | 02 72 5 27 |
玉 门关。 黄沙百战 穿金 甲，
二 十秋。 倘若是过门 把他 守，

6· (7 65656 6) | 06 35 6 7 6·35 | (0 5 5) 57 7·2 35 | 532 727 66 | 5 - - - |
不破 楼 兰 终 不 还
守到了哪年哪 月 才能 守 到 头？

曲中“1”为填的唐诗，“2”为《摘石榴》曲目唱句。

“一曲多唱”的另一种情况是基本唱腔的以情而变，表现多种语气、多种内容。以叙事和代言相结合，演员“跳”进“跳”出，在说法中现身。在音乐上要求“叙事”得细致，同时要求“代言”得简练、鲜明、形象生动。如苏州弹词开篇《刀会》中几句：

0 i | 2/4 3·53 2 | 2 (1 5 | 2·123 51 6 | 3 5 2 3) | 2· 4 |
那 关 公 闻 说

mf f
3·2 3·21 | i 6 (5 | 3 23 6532 | 1 5) 3 i | 3 3 3·232 | i (5 3 2) |
冲 冠 怒，（以上为叙事） 说道 非 请 酒，

ff f f
5·3 i | 3· 35 23 | 4 353 | 323·2 i | 3· i | 3 3 | 3·2·32 | i 3·6 |
原 来 索 荆 州。 “子 曰 诗 云” 巧

1 1 | 56 13 | 1 0 3 | 5321 6·01 | 5 1 71 | 1 3 ‖

计 谋， 可知晓我 剑 响 三 声（你）命 不 留！（以上均为代言）

这里的叙事和代言之间，不用大幅度的音区和音色对比，但如何给予比较明显的区别表现，一般的唱法是，在叙事部分用一般平稳的气息和语调来唱，到代言部分，结合人物思想情绪转用较强的力度和气息，在“原来索荆州”上把旋律发展到高音“5”、“州”字从最高音的“6”下滑到“4”，这时的力度和气息、气势更强。“可知晓”上的急速下滑音和“（你）命不留”前面的休止停顿都带有人物情绪上的威胁意味。

· **声随情走** 曲艺的唱，用差不多相同的曲调，根据不同人物、感情的需要略作变化，就可以表现不同的故事，表达不同的情绪，刻画不同的人物。这就要求演员在唱法、感情和情绪的把握上不但要“腔随字转”，还要“声随情走”。苏州弹词《珍珠塔》中有两个唱句：

1.方卿元宵灯节在街上闲逛看灯：

1 1 | 1 0（过门）| 1 21 | 3 2·32 | 1（过门）|

灯 映 月， 月 映 灯，（嗯）

3 21 | 1·1 | 3 1 | 7 6·76 | 5（5）| 5 0 ‖

今 宵 灯 月 倍 分（侬 嗯） 明。

这是一种叙事性的表唱，演唱时语调平静，气息也很安稳。

2.陈翠娥又气又急责备方卿时所唱：

mf 中速略快

1 – | 1（过门）| 5·3 3 | 1 5·3 | 3 2232 1 | 1 6 |

情 关 夫 妇 倍 伤（呃 吭） 心，

（过门）5·3 532 | 2 16 | 61 50 | 6· 2 | 2676 50 | 3561）5 |

愠 怒 含 悲 把 贤 弟 称

这和前段用了差不多相同的唱腔。但这一句的唱法由于完全是以陈翠娥这个特定人物当时特定的情感为出发点的，实际演唱效果与前者大不一样，尤其是在“伤心”二字上，

将“伤”字拖慢，字头放长，并配以较强的力度，字腹和字尾气息转弱至“心”字更弱。一个符点，一个切分音符的运用以及“呃吭”、“心”处两个倚音，都突出人物当时伤心倍至的感情。连下来“愠怒含悲”四个字中，把“怒”字和“悲”字在力度上加以区别。“怒”字出字干脆着实，“悲”字却字慢势弱。在“把贤弟称”中“弟”字的转腔，则更细腻地表现了角色此时十分复杂的内心世界。前后两例的演唱，艺术效果大不一样。表现了演唱者高明的演唱才能和细致入微的处理方法。

特　技　绝　活

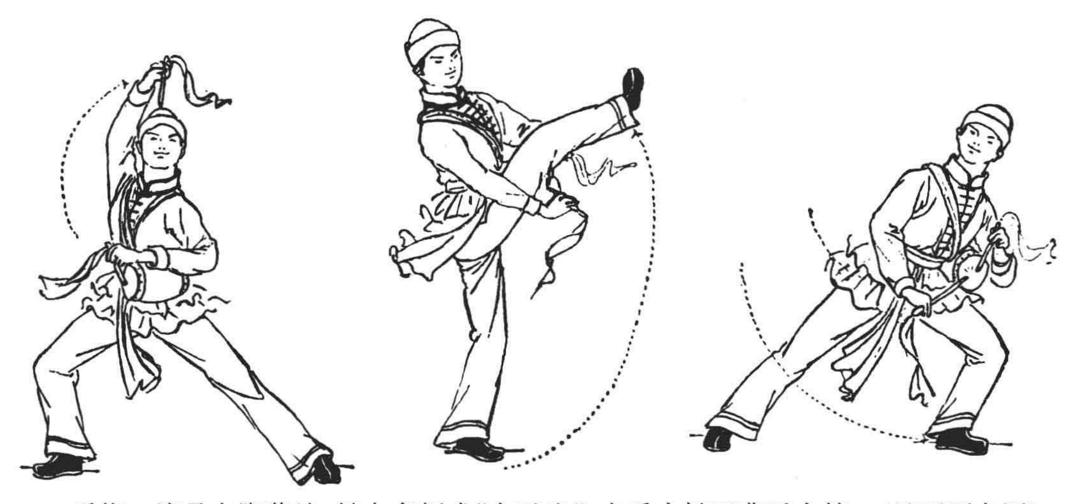
抛荷叶　荷叶落子艺人常在乡镇集市演出时，为吸引听众施展的绝招。即把伴奏乐器“荷叶”（铙钹）顶在左手大拇指上，无名指与小拇指挟持小木棒把铙钹敲响，然后五指互相配合将铙钹用力旋转，同时往空一抛，抛至离地二三米高处，铙钹带着悠扬颤音在空中回响，传播四方，待铙钹落下，艺人仍用大拇指就势接住，如法再抛上去。

徐州花鼓《盘鼓闹妆》中男角的《掏武鼓》　“掏武鼓”简称“武掏”或“武鼓”，徐州花鼓打法之一。通常用于配合表演动作，有多种形式。常用的有上掏、下掏、前掏、后掏、左掏、右掏等。

上掏。演员右脚向右迈成“弓步”，右手向外翻腕，手中鼓槌头向下，屈肘绕头，划至背后击鼓；尔后成“左弓步”击前面鼓。（见下左图）

下掏。演员重心移至左脚，右腿抬起，右手槌在腿下击前鼓面。（见下中图）

前掏。演员左脚向后落地，转向左侧成“弓步”，左右手槌同时击鼓。（见下右图）



后掏。演员右脚落地，转向左侧成“右弓步”，右手中槌于背后击鼓。（见下页左图）

左掏。演员右脚落地，向右转半圈成“右弓步”，右手槌绕至背后，与左手槌前后同时击鼓。（见下图中）

右掏。演员重心移至左脚，成“左弓步”，右手槌头向下划至右侧，然后向外翻腕双手击鼓。（见下图右）



徐州花鼓《盘鼓闹妆》中女角的“十大走” 徐州花鼓在正式演出曲目之前，于男角“掏武鼓”之后，将女角引逗出场，女角接演“十大走”。

一、上楼。上身微向后仰，一拍一步跳起。右手举扇不停抖动，左手随身体上下起伏。（见下左图）

二、下楼。保持舞姿，上身微向前倾，，右臂至右后下方抖扇，左臂至左前下方，手腕随身体起伏提压。（见下中图）

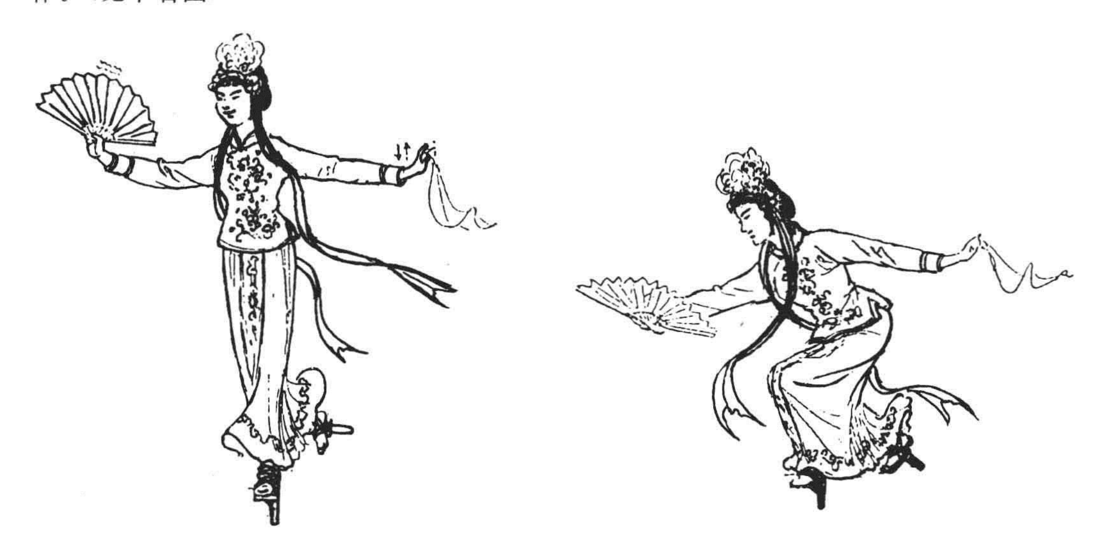
三、拜嫁。左脚向前迈出，双肘屈，向上端起于胸前，扇面向里，扇边向上，左手托住右手。（见下右图）



四、挑担。双腿直起，保持舞姿，扇子碎抖。一拍一步跳起，左手腕随身体起伏提压。

（见下左图）

五、拾棉花。右踏步半蹲，上身倾向右前，右臂至右前下方，左臂至左后下方，做俯拾动作。（见下右图）



六、抱娃娃。左脚向左前落地成右踏步，右手由右下向左上端起扇子，右扇角插在左腰旁，左手向上至腰部，做抱娃娃状。（见下右图）

七. 仙女背剑。左脚向右前迈步，成右踏步，右手翻腕，经右前撩至右上方，作背剑状。（见下中图）

八. 仙女背花。左脚向前迈出，成右踏步，右臂屈肘至胸前，右手转腕，使扇面向上平端至右上方，扇边向后。（见下左图）



九. 端针线匾。右脚向右迈出，左脚踏在右脚后，左踏步半蹲，双手做“分掌”至右前下方，作端针线匾状。（见下左图）

十. 白鹤亮翅。全脚掌着地，双膝微屈，身体上、下微颤，双脚交替向前挪动，双臂同时于体侧上方提腕并抖扇。（见下右图）

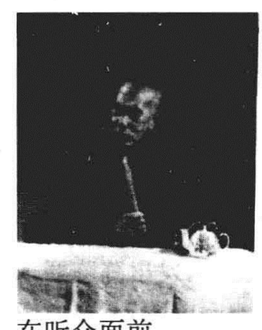


童子书《魏九郎借马》中的“跑唱” 唐宫后妃有病，唐王命魏征宰相上天请神下界治病。魏征不从，唐王怒，欲斩魏征。魏征弟九子九郎愿代父请神，但无马，乃到东海龙王处相借。童子在唱这一内容时，在离忏堂至广场准备好的芦席上跑唱，手持狗皮鼓，边唱边做各种动作，跳跃穿梭走“8”字。



曲(书) 目 选 例

扬州评话《杀嫂祭兄》中王派的说功 《杀嫂祭兄》是《武十回》(《武松》)中一个片段。王少堂表演这一段时,融口、手、身、步、神为一体,集生、旦、丑、末于一身。书中说到武松请来了众乡邻,他催促伙计备酒,自己急步进房,右手伸到褥子底下"抓"住刀把,左手"捺"住刀鞘,把刀一"抽",寒光逼人。这一抓、一捺、一抽,说书人的眼神随着虚拟的刀峰而转,嘴里"呲"地一声,接着两手向上一举,虚拟刀的长度,同时用锐利的目光向上望着手中虚拟的这把钢刀,字字咬足了劲,说:"这个寒光哪,真有点惊人!"使听众随着他的说白、手势、眼神,仿佛看到了那柄寒光四射的钢刀。同时把一位复仇英雄的形象,活生生地呈现






在听众面前。

接下去说到武松穿好孝服,藏好刀,将头巾上的白布缠紧,朝上一抹,竖眉轮目,满脸杀气。王少堂说到这几句,以右手两指向上微微一指,眼中似射出复仇的火焰。把书情的气氛进一步推向高潮,扣人心弦。

情节发展到众乡邻追问武松请酒的原因时,说书人作了如下的叙述:

> 武松说了声:"你老容晚生细禀。"说着,武松将肋下风袢一解,把孝衫两个袖子一脱,两只手把孝衫反手一甩。说了声:"伙计们,接衣服!"一阵风把这件孝衫飞起几尺高。伙计眼明手快,一把接住。武松两个膀子一抬,露出肋下这口雪亮的钢刀。胡正卿、赵值明害怕还犹可,姚文清没得命了:"咦,乖乖! 正翁哎,他腰里还有刁、刁、刁刁哩!"

王少堂在说到孝衫这一脱、一甩和一接时,接连做了脱、甩、接三个不同的姿势。同时,目光随着那件虚拟的,飞在空中的孝衫的转动,使听众似乎也看到了那件孝衫从武松手中甩出,飞了一个弧形,落到了士兵的手中。当说到武松两个膀子一抬,露出肋下雪亮的钢刀时,王少堂模拟武松,用愤怒的眼神射向潘金莲和王婆,英俊中含有杀机。接着,又模仿邻

居姚文清惊恐、发抖的样子，把刀说成了“刁”。短短一节，王少堂充分调动了口、手、身、步、神各种表演手段，把语言、手势、身段、步法、、眼神紧密地结合在一起，达到了绘声绘色的境地，尤其是那画龙点睛的最后一笔，更衬托出了武松的神威。

接下去是武松左手抓住潘金莲，右手提刀，逼问口供。两人一问一答，全部运用“官白”。武松用武生的声调问，潘金莲的回答借用花旦的声调，中间王婆上来插话，又变成丑旦的声调。有个年老邻居拉住武松的手进行劝说，用末的声调。武松喊伙计取笔录供，那个伙计又是小丑的形象、小丑的声调。生、旦、末、丑各种脚色，哭的、笑的、急的、怕的、气的，神态各异。可王少堂在表演时分得清清楚楚。他没有做太多的动作，也没有离开座位，只是凭着一个眼神，一个手势，采用不同的声调，不同的语气，把书中这些人物的声、色、形、容表演得栩栩如生。

扬州评话《绿牡丹》中的“码头话” 扬州评话《绿牡丹》中有许多码头话(即各地方言土话)。艺人郎照明摹拟得惟妙惟肖，人称一绝。他模拟的码头话，妙在不是各地方言，而是一家的语言，能使听众听时区分清楚。他说花振芳一家，听众就如同到了山东花家寨，只听得男女老幼个个一口山东话，且人物分明，语音纯正。书客听他的语调便知这是花振芳、花奶奶，那是花碧莲、花家伙计等等。又如鲍自安回到鲍家庄，见到骆宏勋的家人余千十分欢喜，交谈时又为一口地道的南京龙潭话，令听众叫绝。

扬州评话《平妖传》中的口技 旧时艺人说书无扩音设备，书中表演口技，其效果均靠艺人的口与手。扬州评话艺人樊松山的口技运用，在同道中称为一绝。他在说《平妖传》中磨坊伙计赶驴拉磨一节时，左手拿茶杯，把杯口朝下，在书桌上打转，发出阵阵磨子的碾磨声，口哼淮北小调：“初三、十三、二十三，大姑娘淘米下河坎”，正哼着，忽然学起驴叫，表示驴子拉磨拉得不耐烦。其声音十分逼真，能把书场外的真驴子引得嘶叫起来。

另外，说到一官家家中有人死亡，请来和尚放“焰口”超度亡灵时，樊松山以口技和“码头话”代替七个和尚敲打念唱，一个人表演了一台“焰口”(众僧为饿鬼施食仪式)：首先，他起正座的和尚领唱，尔后又起各别僧人唱念，有侉(北方)和尚、蛮(南方)和尚、结巴子和尚、大舌头和尚、豁嘴子和尚、还有一个齉鼻子和尚一个个敲敲打打，唱念经文，各种和尚的声音忽高忽低，语音逼真，惟妙惟肖。他在镇江城外书场演出，以至过路行人真以为书场里放起了“焰口”。

苏州弹词《玉蜻蜓·问卦》中的“阴噱” 苏州弹词《玉蜻蜓·问卦》中有一情节，说申贵生久出不归，其妻张氏遣书童文宣出外寻找。婢女方兰是文宣的未婚妻，思念着文宣在外的安危。一日听说文宣已经归来，正在向张氏回报。方兰便躲在门后，从门缝中窥看。周玉泉在表演这一情节时，伸出两个指头，分开作门缝。侧着头，一只眼睛闭，一只眼睛睁，作从门缝偷看的姿势。方兰听见文宣回来，在门后张望，看小官人(未婚夫)长得怎样，轻轻咕一句：“比前头壮哉！”再张望，又咕一句：“比从前黑哉！”再张望，再咕：“俏到俏格，黑里

带俏。"几句都是轻声咕白的,很噱。对此,周玉泉曾说:放噱头,不一定要大喊大叫,有时候"阴笃笃"一句话,比大喊大叫效果要好得多。

苏州弹词《杨乃武·三堂会审》中葛三姑的"戆相" 苏州弹词《杨乃武与小白菜》中有"三堂会审"一节,叙刑部大堂对小白菜初审后,未能获得真情,刑部尚书商椿英命带小白菜的丈夫葛小大之妹葛三姑上堂。书中称三姑是一个戆头戆脑傻姑娘。李仲康擅起三姑角色,尤以表葛三姑的"戆相"为精彩。三姑一出场,李嘴唇噘起(表示厚嘴唇),用非男非女的粗哑嗓门说了一句:"又要吃官司去哉";同时眼睛四下张望,面部露出傻笑,一副十足的"戆相"。三姑被带进大堂,两旁是手拿棍棒的公差,居中坐的三法司,威武森严,可傻姑娘一点都不怕,嘴里咕道:"喔唷,城隍老爷出会哉!"把刑部大堂,当作了城隍庙,差人见她如此放肆,一声呼喊:"虎—威—!"三姑听了却说:"喔唷,难听得来,是老虎叫还是乌龟叫咯?"又数着居中的官员道:"一、二、三,勿是城隍老爷,是三官菩萨。"跪下后,命她抬头,三姑先是将面孔朝着天。让她低些,她又将面孔对着地,好不容易才将面孔对准居中的三个审案官员。又咕道:"赛过(好像)替我相面哉。"刑堂问她几岁?她又咕"相过面又要算命哉!"接着回答:"我咯岁数是两个三只手。"刑部商椿荣一算:一手五指,两个三只手,应是三十岁,但看她不像有这么大的年纪,便说:"哪有三十岁?"三姑道:"笨死虫,算盘实梗(这样)蹩脚,'三只手'末就是贼骨头("贼"苏州话与"十"同),两个'三只手'就是两个贼骨头,加起来阿是二十岁啰!"当问到案情,小白菜究竟与谁通奸,三姑一口咬定"不晓得"。商椿荣命用桚子上刑,她两手被刑具夹住,还一点一懂得惧怕,说:"好白相得来,赛过童子拜观音"。由于差人已被余杭知县刘锡彤收买,故上刑时弄虚作假,恐被上面官员识破,差人示意三姑装痛,可傻姑娘毫无察觉,还在说:"好白相得来!"差人急了低声对她说:"快喊痛!"三姑见她唠叨,火了,大声回答说:"勿痛末哪享(怎么)喊得出来呢"由于李仲康在这段书中把葛三姑这个人物演活了,因此每当说到三法司审问葛三姑一节,满场听众不时发出哄堂大笑。

苏州评话《水浒·智取生辰纲》中的"四声并发" 苏州评话艺人王效松嗓声宏亮,精气神足,对"八技"运用,独具特色,他在《智取生辰纲》中的"四声并发"表演,是为一绝。书中说到晁盖等人劫到金银后,连夜逃走。由山西大汉刘唐推着一辆堆满财宝的独轮车,奔往梁山。夜色中车子沿着小路盘山而上。说到此时,王效松运用口技,一声长啸,接着发出四种声音:刘唐用力推车的吼声;众英雄行路"嚓嚓嚓"的脚步声;独轮车"吱嘎吱嘎"发出的轴轮声;人们互相之间的吆喝声。四种不同的声音此起彼落,时高时低,历时五六分钟,把书中各个人物及当时的情景表达得生动逼真。

扬州评话《儿女英雄传》中的"嘴打莲花落" 扬州评话艺人程月秋说《儿女英雄传》三十六行"唱莲花落"一行时,用嘴打板,在同道中绝无仅有。他用右手大拇指从上向下拼,

使上嘴唇打下嘴唇，配合气息，发出“呱”声，又用左手四指（除拇指）从下向上轮弹，使下嘴唇反打上嘴唇，发出“唧唧”声，反复即成“呱 唧唧唧 | 呱 唧唧唧 | 呱呱 唧唧唧 呱 — ”有板有眼的竹板声，接着唱起顺口溜：“转过身 | 调.过 面 | 前面 来到 | 烧饼 店 | 你家的 烧饼 | 真正 好 | 吃上 一个 | 就管 饱 |（呱唧唧 唧呱 | 唧唧唧 呱）|。”中间插入他用嘴模拟竹板声清脆响亮，加上一口地道的码头话，把以唱莲花落乞讨为生的流浪艺人模拟得活灵活现。

工鼓锣《三国·单刀赴会》中的表演 灌云县工鼓锣艺人张同举，擅长通过唱腔、锣鼓、语言以及面部表情、手势动作来塑造人物形象，达到传神的目的。他在《长国·单刀赴会》中说关羽接到东吴的书信时，把锣当作书柬，略向前平伸，左脚跨前半步，右手作一甩长髯状，紧锁双眉，两目圆睁，从头至尾看完书信，哈哈大笑，再入座唱〔刀马调〕“我倒要探探虎穴与龙潭……”，显示出关羽大义凛然，藐视敌人的自信心理。接下去说到酒宴间鲁肃提及归还荆州之事时，演员略一停顿，节奏放慢，配合锣鼓，用散板唱出：“关云长沉吟良久未开口，”唱腔凝重，音沉气闷，表现了战前短暂的寂静感，预示着一场激战即将爆发。突然，演员情绪陡转，猛跨一步，发出“咂咂咂，哇呀……”的吼叫声，转而起周仓角色，用粗壮的“老宫嗓”唱：“想当初借你荆州荆州在，我问你借咱东风怎么还？”把周仓粗犷、豪放、彪悍的形象呈现在听众面前。此时，演员再左一侧身，右一退步，用口技表现东吴将士纷纷拔剑抽刀之声。紧接着演员又左手前伸，表示抓住鲁肃作人质；右手作持刀状，横眉怒目，并用快节奏的〔阴锣〕演唱：“白马坡刀劈颜良诛文丑，泗水关刀斩华雄酒未寒……”。霎那间又把关羽的威、智、勇尽情地表现于精、气、神中。

扬州评话《火烧赤壁》中康派的“虚神” 扬州评话《火烧赤壁》选自康派《三国》。其表演善于用虚拟的动作，抓住听众的“神”（注意力），始终以手势、眼神、身段、步法（多以手代身，以手代步）等演示动作紧密配合，使听众如闻其声，如见其人，如临其境。“火烧赤壁”中诸葛亮到东吴，在等周瑜来之前有一段和鲁肃对弈的情节。艺人一人两角，跳进跳出，演示两人下棋。最后演示：诸葛亮右手轻摇羽扇，笑嘻嘻地望着鲁肃，一副潇洒从容、稳操胜券的神情；鲁肃则愁眉苦脸想心思，手中棋子欲下不下，一副穷于应付，难救败局窘态。艺人在这段书中的演示，使听众觉得，台上不是坐着一个说书人，而是诸葛亮和鲁肃两个人，似乎桌上真有棋枰，两人手中真有棋子，而且知道棋势已到了残局，信服诸葛亮棋高一着，鲁肃不是对手。书情发展到诸葛亮在西厅与周瑜初次会面时，艺人以偏身侧体，俯仰高下表示人物坐的方位，诸葛亮居中坐在客位，低头不语，掏出手帕拭理手中羽扇，等周瑜问话。周瑜偏坐主位，面带傲气，旁观壁上图画，等诸葛亮来求他。鲁肃坐在两人之间，见他们不开口，便左顾右盼，两面拱手，用言词促进两人对话。周瑜见火候已到，为恫吓诸葛亮，对鲁肃诈言要“降曹”，并悄以眼神暗示鲁肃不要当真。诸葛亮察言观色，心知其诈，微笑不理。鲁肃不解周瑜用意闻言大惊，急得高声抗辩，气得浑身直抖，以至跪倒厅口大哭，

痛责周瑜。周瑜闻责，不但不生气，且暗暗赞许。此时，诸葛亮却仰面大笑，笑鲁肃“不识时务”，经周瑜一再追问，才轻言慢语，借用曹操的《铜雀台赋》：“揽二乔于东南兮，乐朝夕之与共。”移花接木，把孙策、周瑜之妻大乔、小乔偷换了概念，用来激怒气量狭窄的周瑜。周瑜一听，果然眉梢双吊，二目圆睁，面露杀气，转过身躯，面对曹营，右手一抬，二指前指，咬牙切齿地说：“与曹操誓不两立。”艺人的说表与演示，把两个人物形象刻画得细致入微，栩栩如生，使听众全神贯注地望着台上，听得到，看得见，如同亲历孙、刘双方商议联合拒曹大事的现场。

康派《三国》虚神表演，常常以演代表，即以传神会意的演示替代某些言词，从而更具体、生动地表现书情，塑造人物形象。艺人对书中重要人物的形象特征都有特定的设计，伴随性格化的语言、声调和特征性的动作、神态，角色一起，不用交待，听众即知道是何人出场。在《草船借箭》这段书中，说到诸葛亮趁重雾命草船兵丁擂鼓北进，曹操以为周瑜袭击，下令放箭时，艺人精心创造了“算箭”细节，充分发挥以演代表之长：“鲁肃惊得周身发抖，抖啊抖的，坐在椅子上不能动了；诸葛亮凝神听着曹营寨头上梆子声、呐喊声、射箭声，听到箭如骤雨飞蝗射来，心中得意，把面前的酒斗朝桌子当中一放，提酒壶斟满一斗酒，放下酒壶，手摆羽毛大扇，两道目光盯着酒斗，望着望着，看见酒渐渐地朝外泼了……诸葛亮在这块划算了……。”艺人说这段书，以连续不断的虚拟演示代替了许多言词，听众从艺人的演示中获得了视觉形象，仿佛看到曹营的万箭齐发。仿佛看到草船舱中鲁肃的惊恐，诸葛亮的得意。仿佛看到诸葛亮测算箭数的一系列动作以及现场并不存在的船舱、桌子、椅座、酒斗、酒壶、羽扇等物。这一切融汇为一个总的形象：“借箭”的真情实景与诸葛亮的神机妙算。又如《借东风》一段：说到周瑜因想起冬令天气无东风，难施火攻之计，急得吐血卧床，鲁肃请诸葛亮来为其看病时，鲁肃先进寝帐告诉周瑜：“都督，诸葛先生来了。”周瑜一听，眼睛盯着鲁肃，面带怒容，手指帐外：“鲁大夫，他来做什么？”表现出周瑜对诸葛亮疑惧、嫉忌的心情。鲁肃闻言一愣：“都督，这个，他——”说到“这个”时语气一顿，说到“他”字时拖长声音，然后突断，同时打一躬，演示了鲁肃顾虑、窘迫的神态，表现了他的忠厚性格。周瑜、鲁肃此时的神情，都是艺人演示的，未加说表。说到东南风起，丁奉、徐盛奉周瑜之命去杀诸葛亮，二将赶到江边，诸葛亮已为赵云接上小舟，离开江岸，二将乘舟追赶，赵云射落来舟帆篷，命自家船工扯足帆篷，乘风破浪而行时，艺人利用就此剪口休息时机，别出一格地进行虚拟演示：诸葛亮站在船尾，右手抬起，鹅毛扇对着二将轻轻招动，点头大笑，直到坐下休息，不置一词。这一无声的演示，使听众慢慢地回味，可以领会为诸葛亮招呼二将：你们来迟了，要杀我是空想，只能看着我回去；也可以领会为诸葛亮让二将带信给周瑜，孙、刘两家联盟，是自已人，不要自相残害，伤了和气；还可以理解为，诸葛亮此刻因孙、刘联盟破曹，大功即将告成，满怀喜悦心情等等。

苏州评话《隋唐·秦安显本领》里的无声表演　苏州评话艺人吴子安说《隋唐》，说

到秦安练武艺，围观的有尤俊达、秦琼及不少喽罗时，突然闭了口，一切均通过人物的眼神、表情、形体活动来表达。先是尤俊达看到秦安的武艺高强，看得瞠目结舌。再是秦琼在一旁得意洋洋。众喽罗开始看不起秦安这个干瘪老头，还想与之比试，看到秦安本领不凡，先是感到惊奇，再后见他武艺越练越惊人，个个惊呆了。最后那些想比武的人，感到自己根本不是他的对手，露出满脸泄气的神色偷偷地溜走了。全段书从不同人物由轻视、到惊奇、到吓呆、到泄气溜掉，全凭面风、手势、角色表演，前后有三分钟不开口。每表演至此，全场听众反映强烈，被称为评话表演上的一绝。

徐州评词《三侠剑·胜英三打莲花湖》中的“大架式”　徐州评词《三侠剑》中有《胜英三打莲花湖》一节，叙胜英和桃花浪子韩秀摆兵布阵，大动干戈。邳县艺人沙永田表演这一情节时，丁字步站立，左手撩衣，右手大开大张，指点两阵人马，夸其阵势，不时单脚点地，跳上凳子，指点两阵远处人马。表演船在莲花湖行驶时，用台步在书场中间转行，走“剪子股”、“二龙出水”等。短兵相接时，表演胜英三托镖：一托镖，金鸡独立，站稳，左手捋胡须，手臂成弧形，右手猛后摆，做从身后镖囊中取出飞镖状，将镖平托掌中，置右肋下，同时以“贯口”讲镖打原因，打中和打不中的打算，讲完后欲打镖又止。进入二托镖。此时，他轻轻跃上凳子，作蹲裆骑马式，右手叉腰，左手大幅度表演，吐词略慢，说理抒情，后从凳上腾空跳下，转入怒发冲冠，欲打镖又止。进入三托镖，他双手叉腰，用快口吐词，表现忍无可忍，非打不可，造成书场扣人心弦的紧张气氛。口吐“哇哇哇”在场内急转一周，并口配“仓仓仓”的〔急急风〕锣鼓声，接着口配〔四击头〕锣鼓声，跳上凳子，大叫一声“拿命来！”打飞脚从凳上跳下，紧接十个旋身，在口哨声中打出飞镖，目视去向，不收势，静场稍许。听众忘记身在书场，随着飞镖方向注目半晌。仅一简单的打镖细节，他竟表演了 9 分钟。

徐州评词《剿匪记·夜炸兵工厂》中的“小架式”　徐州评词演员周绍俊在他自编自演的《剿匪记·夜炸兵工厂》中，运用小架式的表演技巧，在简单几句交待出中共地下党员刘玉兰明赴菊花宴，暗炸兵工厂的时间后，接着讲道：“王少贵前头带路，刘玉兰洒洒脱脱随后行走。来到一片开阔地，四周围篱笆，青砖铺甬道，两边是菊花，走菊径，过菊架，绕菊室，过菊塔，满眼黄花，一片彩霞。”随即用“贯口”数了一大堆菊花的名称、花型，尔后搭上主线：“这个型，那个型，刘玉兰不观花型，而仔细查看兵工厂的地形。”讲到这里，又触景生情，借物抒情：“欣赏菊、要学菊，顶秋风，傲寒霜，斗群魔，战恶浪，巧周旋，多提防，我单株挺秀，不怕雪上加霜。”讲至此，表演继续往前走，又用“贯口”把所见的菊色、菊香描述一番，继而再搭上主线，“一排排，一行行，一眼难望还得望，望什么？望那兵工厂，哪里可进，哪里可上，哪里可退，哪里可防……离爆炸还只有十分钟，刘玉兰真也能沉住气，在王少贵的陪同下不得不进入宴会厅，刚一就坐，敌司令刘匪然想让刘玉兰丢丑，逼她报桌上菜名。”这样演员又借刘玉兰之口，一口气报了三百多种菜名，并即兴穿插时弊，汇集了当今社会酒场上的一些顺口溜，什么“感情深，一口吞；感情浅，舔一舔”；逗得观众捧腹大笑。紧

接着借王少贵醉眼朦胧:“睁眼一看,玉兰早已不知去向,大家正在纳闷,只听‘轰’的一声巨响,敌兵工厂一片火海和爆炸声声……”。这节书设下炸兵工厂的悬念后,淡化了如何爆炸的情节,而重点表演了菊花篇、菜肴篇、进酒篇。这就是所谓“小架式表演”。有人给这种表演以形象的总结:“拴好扣子不解缰,好比瓜儿连着秧,别怕瓜秧细又瘦,却有瓜儿大又香。”

扬州评话《陈毅拜客》中陈毅形象的塑造 扬州评话《陈毅拜客》讲的是抗日战争时期新四军江南指挥部总指挥陈毅率部挺进苏北,开辟以黄桥为中心的抗日民主根据地。当时的江苏省政府主席韩德勤不断挑起反共磨擦。陈毅亲自到海安拜访国民党爱国人士、前江苏省政府主席韩紫石,请他出山调停国共纷争,团结抗日。陈毅见到韩紫石后,刚提出“想跟老先生共商抗日救国大计”时,韩紫石即托出五百块银元,接着有如下一段对白:



韩紫石:国难当头,理当有钱出钱,有力出力,奉上银元五百块,犒劳贵军将士,聊表寸心。

陈毅:不是讲笑话。我是要老先生把这两座山摞在一起。

韩紫石:(咕白)噢,我懂了。两个山字重叠在一起。底下一个“山”字,上面一个“山”字他在表演这一情节时,着重表现陈毅诙谐幽默的儒将风度,全段表演分四个层次。说“跟老先生共商抗日大计”时,慷慨激昂,真心诚意。结果韩紫石用伍百块银元来拒绝。说第二层“我今天来跟老先生要的是这个,说着竖起两个指头”时,惠兆龙用一种莫测高深的神态,又说又做。说第三层“我跟老先生要两座山”时,又提高语调,一本正经。第四层说“我还要老先生把这两座山摞在一起”时,以期待的神态,注意着虚拟中的韩紫石。这四个层次,反映了陈毅随机应变、应付裕如的才华,把一个严肃的课题寓于幽默诙谐之中,韩紫石不得不佩服陈毅的儒将风度,从坚持不和共产党合作开始转变态度。

1984年4月,惠兆龙以此书目于上海市文联表演后,上海戏剧学院教授陈汝衡于《新民晚报》著文评论,认为“表演逼真,川话流畅。对将军胆大心细、指挥若定之精神,以及智慧兼备之光辉形象,俱能从说表中生动地展现在书坛上。”《新民晚报》在报道中,把惠兆龙的表演誉为“活陈毅”。

苏州评话《华容道挡曹》中的关羽角色 赤壁一战,曹操几乎全军覆没,败走至华容道时,曹操正在庆幸得以脱身,炮响声中,忽见关羽挡道,差点惊落马下。苏州评话演员黄兆麟起关羽角色“挡道”时,十分逼真。黄身材高大,豁眼梢,很像传说中关羽的“丹凤眼”。书中说到曹操来到关羽面前,黄兆麟离开座位表演,他身子立于书台左首,左脚抬平,面部

及身段偏向听众，左手执扇，扇柄向下，右手略斜。右手向左上伸，五指伸直并拢，作青龙偃月刀的刀锋。头带偏，两眼凝视右手五指(刀锋)，旋即以迅疾动作，用右手作托刀势，在手中作掂斤量状，身子亦随之上下掂动，继而左手三指捋须，双目炯炯，注视着对面虚拟中的曹操，运足丹田之气，发出宏亮之声，猛喝一声："关某在此!"声震四座。黄兆麟的这一表演，使听众看到了一个活脱脱的手执青龙偃月刀，威风凛凛的关云长，在他面前，确有一个中了诸葛亮妙计，败到华容道的狼狈不堪的曹操，因而黄兆麟有"活关公"之誉。

苏州弹词《三笑·祝枝山写春联》中的角色表演　祝枝山是苏州弹词《三笑》中一个较重要的人物。诙谐幽默，嫉恶扶善，足智多才，又落拓不羁。他的容貌长相，说书人描述五短身材，络腮胡子，双眼高度近视且呈"斗鸡"状(即两个眼球向中间靠在一起)，俗称"斗鸡眼"。说话音调低而宽，又不时轻轻发出"唔唔唔"类似吟哦的声音。为了把这样的一个特殊人物演活，苏州弹词艺人徐云志在前人的基础上作了精心设计，表演《祝枝山写春联》起祝枝山角色时，先用左掌心在额角上轻轻一拍，然后一抹，随着手掌徐徐下落，面部形态顷刻随之变化：两眼呈"斗鸡"状，下嘴唇贴上嘴唇下面，成薄嘴模样，左手捻须，右手轻摇纸扇，同时嘴里用假声哼出带有音乐旋律的"6 - i - 6 - 5 - 3"的五个"唔"声，点头晃脑，悠闲自得，把祝枝山这个人物形象活脱脱地呈现在听众面前。由于徐云志的成功塑造，徐被听众誉为"活祝枝山"。

苏州评话《水浒·祭兄》中的"昆派角色"表演　苏州评话《水浒》，说到武松杀嫂后"祭兄"，有两个人物，除武松外，还有个"显灵"的武大郎。表演这两个很有特色的人物，艺人姚士章在书坛上全部采取昆曲程式起角色，创造了苏州评话"昆派表演"的风格。武松祭兄时，演员离开半桌，用昆曲程式表现动作和声调，着重表演武松跪、呼、哭三种动作和声调；武大郎"显灵"时，演员立即用昆曲"矮子功"(矮步)表现，通过这些做功，一人演"活"了两人，被誉为"一人一台戏"。

苏州弹词《三笑·初进书房》中起的"大嘎"、"二刀"角色　苏州弹词《三笑》中唐伯虎化名康宣卖身进入华相府，被华太师起名华安，派到书房去服侍自己的呆头呆脑的儿子。华安初进书房，刚踏进房门，说书人一般于此时起"大嘎"、"二刁"角色。苏州弹词艺人徐云志对这两个角色是这样起的：大嘎出来，弯腰，右膝屈成约四十五度，右手放在膝盖上，眼和嘴均向右歪斜，瘸腿，嘴里发出"哎呀"、"哎呀"的声音，表示走路很吃力。二刁出来，双眉倒挂，两眼眯缝，两腮鼓起，嘴唇噘起，两手抱握成拳状，托住下巴。走路时嘴里发

出“嘎巴锵，嘎巴隆咚锵”模拟锣鼓家伙的声音。对大嫂叫“老兄”，但说不清，说成“吆穹”，对父亲应叫“爷”，但不叫，叫“老猢狲”。这两个角色起出来，确是一对“宝贝”，常令听客捧腹不已。

扬州评话《三国·白马坡》中的“开打”　《白马坡》是扬州评话《斩颜良》中的一段。叙曹操带兵在白马坡与河北名将颜良交战。曹操知道颜良的武艺高强，派大将许褚、夏侯惇双战颜良。

这是一段刀马书。表演刀马书有一定的程式，即表现古代双方交战时“将对将”的比武过程。先动手的一方领马向对方冲去，用手中的兵器击杀对方，对方则用手中的兵器抵挡，这一过程称之为“一个照面”。若未分胜负，待双方的马相背跑一段路，即称之为“二马过门”之后，复行对面，再由对方领马冲来用兵器杀这一方，这一方再用兵器抵挡。这样前后双方一来一往称之为“一个回合”。扬州评话艺人陈效田在说表这“一个回合”时，先表：“许褚已经冲来了，一声吆喝”，即起许褚角色，用右手掌作刀，右臂向前，提高嗓高：“颜良看刀！”紧接着运用口技挥刀声“咯——”，嘴里交待：“松纹斩将刀对准颜良的腰间一刀砍来。”此时演员双手上举，作推兵器状，交待颜良：“颜良把刀一指”，并起颜良角色，以高亢声音：“来得好”！伴随口技拟兵器撞击声“当—”，表示架开了许褚的刀，并以轻松的语调交待颜良：“没有费事，把许褚的刀架在旁厢。”交等完颜良，演员马上交待夏侯惇：“许褚的马才过门，后面夏侯惇到了”，又以右手掌槊，右臂向前，眼神随手掌移动，上身微偏前倾，表示骑跨在奔跑的马背上，以急速刚劲喉音：“颜良，看一打！”仍配以口技拟挥舞兵器声“呜—”，接着表：“金顶密钉枣阳槊对准颜良的脑门就打。”表完，演员马上起颜良角色：“来得好！”用口技拟兵器招架声“嗒—”，并交待颜良：“颜良用刀背把槊往旁边一格”，复用口技拟马奔跑声“喳—”，再交待“颜良圈回坐骑，二将拨转马头，复又对面”。

扬州评话《斗杀西门庆》中的“短打”　《斗杀西门庆》是一段短打书，评话艺人称“绷靠”。叙武松为了代哥哥武大郎报仇，杀死潘金莲之后，带着单刀和潘金莲的头，到狮子桥头望月楼（又称狮子楼）酒店来找西门庆，两人经过从楼上到楼下狮子桥头的一番打斗，武松最后用滚龙刀的一着“猿猴坠枝”，终于杀死了西门庆。

王少堂在说武松上楼前，先把楼上三间房屋的朝向，屋内的窗户与陈设，西门庆和众打手所在的位置，配合眼神、手势，一一交待清楚。尔后说武松蹿身上楼，先大喊一声：“呔！西门庆休走，咱武松来——也！”接着拿人头开路，砸向西门庆，随后蹿到西门庆的左边，接连扦三刀。在说武松动手“右脚进前，左脚在后，右手执刀，刀口在上，刀背在下，左手护住自己的手腕子”时，右手先作劈刀状，再用手掌演示刀背、刀口的朝上朝下，然后用左手护右手腕，偏身作向前扦刀状，眼神亦随“刀”前移。眼神、手势、身段配合清晰紧凑。在说西门庆避让三扦刀，顺着桌子向右跨步，移位，并在避让的同时，先后拿碗盘、座椅回击武松，最后用桌面迎第三扦刀时，配合各种口技，如刀风声、飞盘碗声、让人头声等，以渲染气氛。

这一段两个人物转换的武打表演，把武松的进中有守，西门庆的退中有攻，表演得紧张热烈。说到武松追至楼下狮子桥头，与西门庆再次交手时，西门庆先埋头退步让过武松一劈刀，用左腿打武松左肋一旁腿，当武松用后劈刀来劈他的左腿时，西门庆收腿落地，接着又用右腿对武松露空的右肋一挑腿（其名叫“怀袖腿”，又名“鸡心腿”），逼使武松后退一步。王少堂在这里先用左臂代左腿打旁腿，后用右臂代右腿打挑腿，反衬西门庆“花拳绣腿”的不凡。当武松用滚龙刀“猿猴坠枝”来诱杀西门庆时，表演者再次用以掌代刀，同时用眼神的移动，细致地演示了刀口、刀背的翻转和刀的由下而上的瞬间变化，并做出了“猿猴坠枝”的架势，从而使这一刀先削去西门庆准备抓刀背的八个手指，继而一刀结果西门庆的性命，既惊心动魄，又合乎情理。

这一段书的短打表演集中运用了“手、口、身、步、神”诸种技艺。在表演打斗的过程中，还巧妙穿插表演了店小二看见人头时的跌倒，店老板上楼时正巧被飞来的座椅套在颈项上，众打手吓得拱到桌子肚里以及在桌肚里顶破雅座的隔板等各种科趣，使听众听来时而凝神屏气，时而开怀捧腹。

苏州评话《三国·枪挑张绣》中的“七探蛇盘枪” 赵云为救幼主刘禅，三冲当阳道，曹营无人能敌。时宛城“北地枪王”张绣往访曹操，主动请战，并夸下海口：必取赵云首级。双方交战，张使出“百鸟朝凤枪”，被赵云破掉。接着赵以“七探蛇盘枪”，枪挑张绣。苏州评话艺人黄兆麟说到张绣出场迎战时，借赵云的目光，以一长段韵白将张绣的长相、面貌、装束、胯下的战马、手中的金枪一一作了交待，使听者如见其人。同时演员以赵云的口吻一声惊叹：“真不愧北地枪王”，烘托出张绣英武的气概和超人的武艺，暗示着眼前即刻发生的将是一场惊心动魄的激战。接下去说到赵云马上作揖，诉说情由，请求张绣放一生路时，演员模仿张绣自负的形态，哈哈大笑，用藐视的口吻说：“要过当阳，须在本爵枪上战得三合。”说到此时，说书人突然“啪”，醒木一击，身板一挺，以赵云的角色出现：双眉竖起，两目圆睁，手中握住折扇一个摆动，作赵云手中的银枪一抖，用铿锵有力的声音说：“须知赵云银枪之上，亦有三分锋利！”这一来一回，有声有色，生动地表现出张绣的“傲”和赵云的“勇”。接着“开打”。张绣使出看家枪法“百鸟朝凤枪”。黄兆麟用了一段赋赞进行描绘，他边念枪赋，边做动作，用反衬的手法把张绣的枪法用了一番着意的渲染，为赵云的“七探蛇盘枪”出台作铺排。“七探蛇盘枪”是赵云独创的枪法，他以七种不同的招式，将手中的银枪化成七条蛇，时隐时现，变化莫测。黄在表演时，右手执扇，模拟手握枪杆，左手略向前伸，五指并拢，模拟枪尖。嘴里用衬白加以说明：“前七后三、合抱二尺，枪长丈二。”接着双手作舞动长枪状，眼神、口技紧密配合，忽上忽下，仿佛真有朵朵枪花飞舞，阵阵枪风扑面。接着，说书人又用了一段枪赋：

草中窸窣有声喧，
探出土灰蛇一盘。

腾蛇展翅刺左右，

白蟒翻身扑面窜。

鳝蛇有胆腰间刺，

蜥蜴舞爪石缝钻。

两头毒蛇双吐舌，

斑斓赤练目光炫。

黄在说到每一个招式时，都有一段细致的表白，把每一种蛇的形态，每一枪的招式，进行描绘，同时每一枪均有一个优美的动作。语言、动作、口技三者融于一体。七个招式，七个造型，飘逸、洒脱，把赵云的“七探蛇盘枪”表演得出神入化，最后赵以一枪“白蟒翻身”刺中张绣。

苏州评话《枪挑小梁王》中的“钟家一条枪”　苏州评话艺人钟士亮擅说《岳传》。书中主要人物岳飞以是枪法闻名的抗金名将，为了表现这位民族英雄的气概和高超的枪法，钟士亮设计了一整套动作。在《枪挑小梁王》等回目里表演岳飞的枪法时，钟士亮离座站到靠背椅子的右侧，右手执扇（表示枪杆），左手伸直，五指并拢（表示枪尖），边演动作，边用衬白说出龙泉枪的长度、形态；接着以手作舞枪状，同时嘴里发出“噗噗噗噗”的声音，使人仿佛看到银花闪耀，上下翻飞。突然间演员身体一百八十度一个旋转，从椅子右侧向左侧左手五指猛地向前一伸，眼神、口技一起配合，“嚓”地一声，不用说书人交待，听众就清楚一枪已中敌方。由于钟士亮创造了这些优美的造型，逼真的动作，被行家和听众誉为“钟家一条枪”。

苏州评话《刀劈栾廷玉》中的“何一刀”　“何一刀”是苏州评话艺人何云飞在说表刀法时的一种手面表演，因技法独特，人称“何一刀”。他在《水浒·刀劈栾廷玉》一回书中起关胜角色，在“刀劈栾廷玉”时，先背对听众，伸直右臂与肩平行，手握折扇拟作大刀，左臂在身左弯起，与肩平行如握刀柄。随即急转身，握刀姿势随身转动，飞起右腿从右至左，横跨面前的半桌，身子及握刀姿势也随之从右转至左方。这一急速的转动，犹如手中的青龙偃月刀横劈过去，同时嘴里大喊一声：“栾廷玉去吧！”将“刀劈栾延玉”表演得出神入化。后有评话艺人将此特技表演吸收到《包公·狄青刀劈王天禄》中运用。

苏北大鼓《高怀德兵下河东·黄松园救驾》中的“一马五刀”　五代后周时河东北汉王刘崇谋反。周王柴荣御驾亲征，兵至河东天景关，河东大将单珪兵分五路夜袭周营，柴荣单人独骑被单珪追至黄松园，逼其献出降表。此时高怀德前来救主，单珪用绝招“一马五刀”来杀高怀德。说这一情节的苏北大鼓艺人刘汉飞，说表与身手并用，表演得热烈紧张，一人两角，井然有序。单珪第一刀叫“力劈华山”，演员右手当刀，作力劈动作，高怀德以“二郎担山”来招架，演员双手平举上推；单珪第二刀为“饿虎掏心”，演员作挥刀直取前心动作，高怀德用“朝天一炷香”来挡，演员双手一上一下，作握枪护心动作；单珪第三刀称“削

肩带臂”，演员以手当刀，作斜削动作，高怀德以“苏秦背剑”来架，演员则以手作枪，斜担左肩；单珪第四刀名“拨草寻蛇”，演员用手作刀，作拦腰平削动作，高怀德以脚扣紧马脚环，用“野马驮尸”来躲，演员身体后仰，作平睡马身动作；此时演员连说带做：“单珪见四刀不能取胜，怪叫一声，把第五刀——绝命刀‘海底捞月’用出，刀伸进高怀德马肚底直下，刀口向上、膀上带劲向上直削，此时高怀德已无法躲架，瞬间，连人带马将要削成两半！”说至此，演员运用人言马语来化解危急，缓和气氛。高怀德说：“马呀，马呀，你跟随主人多日，你虽属畜牲，但总算是恩主义奴，常言说老马识途，骏马能垂缰救主，你能否帮主人让开这一刀？”这时，演员用口技学马“咴咴咴咴”嘶叫声，并人言马语道：“主人别害怕，这一刀由我负责。”说着，马后蹄用劲插入土中，前蹄环抱怀中，猛地仰站，腾空直起，直竖空中，单珪的刀“噌”的一声从马肚皮擦过，划掉了几根腿毛。在这“一马五刀”中，演员做了十个武打动作，边说边做，听众如临战场。成为书中的名段之一。

苏州评话《张汶祥刺马》中的“清装表演”　如何表演清代官员服饰穿戴的特点，苏州评话演员潘伯英运用折扇模拟清代官员顶戴后面的花翎，积累了一整套程式动作。在说表《张汶祥刺马》，表现官员换好朝服戴官帽时，潘伯英先将折拢的扇子张开的两根扇骨，使扇呈狭长三角形，然后右手执扇柄，左手在前，伸开手掌，两手模拟戴帽的动作，“帽子”戴好，左手放下，右手持扇，将扇柄靠近后脑，上下抖动几次，一个清代官员的形象就呈现在听众面前。又如表现官员叩见上司行单膝跪时，潘先将长袍的衣袖挽起一半，模拟清朝官服上的马蹄袖。然后衣袖一拂，“马蹄袖”放下，左膝下跪，脑袋一低，右手持扇柄靠近后脑朝上抖动几次，形态逼真。更巧妙的是，潘伯英还能以“花翎”的各种动作来描摹官员的心态，如大官摇头晃脑，小官打躬作揖，“花翎”在脑后随势抖动。再如某个小官突遇大臣来临，慌慌张张换上官服急忙下跪，为表现他那种惊慌失措的狼狈相，说书人将折扇(花翎)往边上一歪，表示他官帽戴歪了。这些以扇代花翎的生动表演，首开了清装表演的先声。

苏州弹词《玉蜻蜓·问卜》中的“瞎子功”　苏州弹词艺人周玉泉说唱《玉蜻蜓·问卜》，说到金张氏请胡瞎子来南濠街金家，替已失踪的丈夫金贵生起卜算命，起胡瞎子角色时，先将两眼向上一翻，藏起黑眼珠尽露眼白，犹如双眼生满白内障。右手用食指与拇指捏住折扇的一端，犹如手持问路棒。一对大白眼无目的地活动，表现他踏入金家大门在动脑筋，好像在猜测金大娘娘找他的原因。到厅堂时手中折扇缓慢轻轻地捣戳，好像在以竹棒问路，寻找座位；坐下后右手所捏折扇放在书台上，虚拟动作将棒放在身旁，而后两手微搓，晃动头脑，脸上肌肉微微抽动，反映瞎子在上心思；嘴里叽哩咕噜喃喃有辞，不知说些什么。至此，一个活灵活现的胡瞎子呈现在听众的面前。接着说金大娘娘请胡瞎子吃汤团，由于瞎子贪吃，一只汤团进嘴，牙齿一咬，皮破，一股滚烫的肉汁射向咽喉，瞎子紧闭嘴，欲吃不得，欲吐不愿，一副尴尬相。此时听众哄堂大笑，捧腹不已。吃汤团后起卜，念一大段卜辞，内容包括问卜人的都邑(即籍贯)、年纪、生日及时辰等等，一口气滚瓜烂熟地背出。

此时人们不得不相信这是个真的算命瞎子。

扬州弹词《玉蜻蜓·卜瞎子算命》中的“瞎子功”　苏州豪富子弟申贵升，迷恋众尼姑，滞留法华庵。其妻张秀英久盼贵升不归，又不知下落，遂听从丫鬟芳兰之议，请卜瞎子来府算卜吉凶。扬州弹词女演员沈志凤，起卜瞎子角色时，打破了女演员演瞎子有损形象的传统观念，大胆继承前辈的表演方法。她的表演先是藏瞳仁于眼皮内，双眼只剩眼白，尔后从芳兰招呼他进府门开始，一人三角，跳进跳出。她先是摹仿“瞎子”身份由芳兰引领进门，她凭借虚拟的棍棒，随着芳兰进大门，跨门槛，上台阶，入厅堂。边做盲人走陌生路的各种动作，边向芳兰询问，摸清主人请瞎子算命的目的。从举止言词，把瞎子的外貌和内心描绘得生动形象又合情合理。接下去进入“算命”阶段，由于此时“瞎子”已大体摸清对方底细，表现得胸有成竹，在主人张秀英面前，一个“清白瞎子”用娴熟的江湖术语，面对听众，又说又唱，说得天花乱坠，张秀英也不得不信服。沈志凤又从行业特点、瞎子的静态方面进一步加以刻画，使瞎子的形象在听众的感觉中更加惟妙惟肖。

苏州评话《闹江州》中的“李逵跳楼”　宋江酒后在浔阳楼题反诗，被官府以谋反罪问斩，众好汉准备闹江州劫法场。书中说到李逵在酒楼上等待劫法场的时间到来时，清光绪间苏州评话名家姚士章将李逵起为净角，形容他形象魁梧高大。当李逵听到即将对宋江行刑，急欲前去救宋，不等下楼，即从楼上向下跃出。谁知木制楼窗口小，而李逵个大，半入窗框，身不能出。姚士章把李逵欲出不能的神态作了生动逼真的铺垫后，随即描述李逵奋力一跃，一声吼叫，楼窗随着李逵之身飞去，这一跃、一吼，听众觉得窗户震动，发出嘎嘎之声。这种将说表、角色、八技、面风、手势综合起来运用的表演，夸张传神时人誉为绝技。

扬州评话《清风闸》中的“喇相”和“喇腔”　《清风闸》是一部反映清末民初扬州社会生活中底层各色小人物形象的扬州评话书目。主角人物皮五是个市井无赖，人称“喇子”（地痞，靠敲诈勒索为生的游民）。扬州评话艺人仲松岩表演皮五的形象时，着眼于“喇子”的“喇相”：走路时左肩高，右肩低，两手左右伸开下垂，头向右偏，左眼睁开，右眼微闭，嘴角歪斜。在声音上创造了一种“罩头花子”强要饭的沉闷嘶哑的“喇腔”。一声“五爹爹来嘞”，“喇味”十足，连“罩头乞丐”也要伫足。

山东快书《武松装姑娘》中的“抬轿”　山东快书演员孙建文在说唱《武松装姑娘》时，歪戴礼帽，身穿大褂，左手拿鸳鸯板，右手拿竹板，当唱到扮成大姑娘的武松坐在轿里，拉下轿帘，轿夫们要抬轿起身时，表演者侧身对观众，左手提起大褂下襟，往腰里一掖，先用竹板往下一点，半蹲式，右手再把竹板由下而上，由前而后翻搭在右肩上，两片竹板基本成一直线，似抬轿动作，转脸向观众，招呼背后轿夫：“弟兄们，起！”作抬轿起身动作。没抬起来，眼神和面部表现出惊奇的表情。第二次喊道：“来，起——”这个“起”字喊得沉重有力，给人一种轿子稍有离地但没有抬起来的感觉。两句插白后，又晃动身子运运气力，招呼后边轿夫作好准备，第三次大喊一声：“起——！”咬牙咧嘴又瞪眼，压得“轿夫”歪歪斜斜，

总算抬起来了，用徐州方言风趣地顺口骂一声“奶奶的，恁沉！”并唱道：“这个说，千金小姐千斤重，那个说：我看千斤得硬棒。”唱中穿插竹板，使表演更为生色。

苏州评话《济公传·七擒华云龙》中的“猢狲出把戏”　苏州评话艺人陈浩然善于模仿三教九流各类人物形象。《济公传·七擒华云龙》中说到济公、雷鸣等人追寻华云龙至一集市时，集市上熙熙攘攘，热闹非凡，有拉西洋镜的，有卖梨膏糖的。陈浩然一一模仿他们的动作和唱腔，表演生动逼真。接下去说到一处有一山东人在玩猴把戏，他便模仿那只小猢狲的动作，抓耳挠腮，东张西望。而后将折扇往肩上一搁，身体下蹲，走矮步，表演猢狲挑水，在书台上转一圈。再弯下腰，撅起屁股，模仿小猢狲推独轮车，口中还发出“吱嘎吱嘎”的轴轮声。最后表演猢狲戴帽子，他人往半桌底下一蹲，将自己戴的瓜皮帽翻过来，让红夹里朝外，然后将半桌的桌围撩起，人从桌肚里用矮步模仿猴子的形态，一摇一晃地走出来，形象生动，惟妙惟肖，每演到此，满场听众笑声不绝。

苏州评话《金台传·打石猴》中的“金台打石猴”　北宋京都禁军教头胡侗大徒弟王士龙，因抱打不平，打死奸相之子，获罪逃往沙陀国，被招为驸马，专事训练石猴。为夺取中原，王派花马、羊魁二伎送石猴至宋京，欲伤守将，而后乘虚而入。宋仁宗在金殿派武将与石猴比武，数十员大将均被石猴抓破面皮而败阵。元帅杨元保冒险推荐关押在天牢的钦犯王士龙师弟金台打石猴，将功赎罪。帝允，金台至金銮殿前万宝台上与石猴比武。苏州评话艺人叶声翔，说金台打猴拳时，口中念赋赞：“猴儿出洞去偷桃”，即模拟猴状，伸出一拳对石猴面门打去。再念：“猛虎翻身宿树梢”，即模拟猴状在坐椅上翻跟斗，双拳打石猴背，这样念了十五句赋赞，用了十三种猴拳招式。石猴训练有素，一一避过。金台改用“蜜蜂进洞”术。艺人伸出两拳，虚拟打石猴两太阳穴。石猴用两爪分隔对方两膀。金台再换“钟鼓齐鸣”法，双拳对石猴前胸打去。石猴避开。艺人立即模拟石猴状，伸两爪对金台面孔抓去。演员又起金台角色，一个跟头翻到石猴背后，乘势一把抓住石猴后颈皮，高高举起抛下万宝台。石猴倒地，但立即爬起，逃回猴笼顶上。花马、羊魁二伎摇动三角令旗，命猴再打，石猴又跳上万宝台与金台交手。金台打一套“罗汉拳”，但仍不能胜。后金台跳到金銮殿屋檐龙头上，骗石猴取掉护头的帽子，又把飞灰，打在石猴的眉心。石猴用爪擦眉心。金台从上飞下，头朝下，脚朝上，伸直两膀如翅膀，两腿分开似尾巴，双手犹如老鹰嘴，一个“黄鹰圈拳”，直扑石猴头顶。演员边说边做，突然在坐椅子来了一个单手倒立，一膀伸开，以示“黄鹰圈拳”之势。石猴急闪，让开了金台的一手，却让不开金台的另一手，头被打破一洞，倒地而死。金台取得打石猴的胜利。

工鼓锣《李大祥捉特务》中的“一支鼓槌”　连云港搬运文工团演员许业玉演唱工鼓锣书目《李大祥捉特务》时，端坐台上，左手打锣，右手击鼓，唱出李大祥在“肃反”运动中，觉悟不断提高的经过。演员边唱边用手中的鼓槌作修鞋的动作。当唱到发现潜逃特务朱阿祀混在行人中时，许业玉打破工鼓锣坐唱的传统习惯，突然站起，左手仍打锣伴奏，右手

将槌往肩上一搁，模拟皮匠担，走圆场，作跟踪特务的表演。接着回到台中，击鼓演唱特务内心的恐惧。当演唱到特务作垂死挣扎时，演员以鼓槌模拟匕首向李猛刺。两人搏斗时，演员时而台左，时而台右，挥动一支鼓槌，边唱边作打斗的表演。李大祥负伤倒下后，演员又扮公安人员从上场口冲上，以鼓槌作手枪，顶在朱阿祀的腰间，将特务头子捉拿归案。1953年许业玉以此书目参加江苏省首届职工业余文艺会演时，京剧表演艺术家梅兰芳恰在南京，并观看了许的表演，他赞扬说："一支鼓槌被他用活了。"

肘鼓子《打蛮船》中的换髯口　肘鼓子《打蛮船》，叙难民刘瑞莲将独生女卖给船主张老蛮，瑞莲的兄长刘武举闻知此事，找张老蛮要人，瑞莲母女得以团圆。故事中的主要人物为张老蛮、刘武举和刘瑞莲即两男一女。原为"拆唱"形式，通常为三人表演，男角女角分开。艺人张玉田一改常规，以一人多角演唱。他起角色，以戴不戴髯口来区分男角和女角。带上髯口为男，演张老蛮、刘武举；抹下髯口演刘瑞莲。当需要弹拨乐器，双手不能抹下髯口时，便用上唇将髯口褪到颏下，换角色时，再用下颏将髯口托到上唇。如此反复，男角女角，分毫不差。此种换髯口方法，为张玉田的独创。

徐州大鼓《呼家将·雁门关诓印》中的"三变脸"　呼家小将呼必显奉旨前往雁门关收缴三关主帅奸臣潘仁美的帅印，恐潘不肯交印，先认潘为"义父"，制造潘与部下的矛盾，后以代父统兵演习为由欲诓夺帅印。潘疑其中有诈，三次欲交又不交。徐州大鼓演员冯玉坤在表演三次交印时，配合眼神和笑声有三次变脸：先是呼提出演习需要帅印，冯起潘的角色时，取印在手，两眼珠左右上下直转，一声奸笑，左腮肌肉上下跳动，一脸狐疑神色。继而两眼珠直盯对方，一动不动，换右腮肌肉上下跳动，迸出一阵狂笑，一脸识破对方计谋的神色。最后被迫交印，束手就擒时，随着几声苦笑，满脸肌肉跳动。这三次变脸表演，揭示了潘仁美复杂的内心世界，刻画了阴险狡诈的奸臣形象。冯玉坤的"三变脸"绝活，赢得了"活潘洪"的赞誉。

扬州清曲《伯牙摔琴》中的"以声传情"　俞伯牙辞官往访知音钟子期，路遇钟父，被知子期已故，伯牙满腔热情，顿时化为乌有。想起一年前于探家途中焚香操琴，子期从他的琴声里听出"峨峨兮若泰山，洋洋兮若江河"的远大志向，视为知音，约定来年会面。谁知此一别竟成永诀，遂摔琴祭奠。镇江清曲玩友李佑臣表演此曲目，注意以声传情。李工"阔口"，嗓音略嘶哑但行腔别致、板眼工整，擅运用各种唱腔刻画人物，演唱俞伯牙前喜后悲的感情变化准确贴切。

始唱〔满江红〕"俞伯牙辞官归里探访知音"这一段时，李佑臣在舒缓中显示出轻松、昂扬、豪放之情，表现出欲见子期时的喜悦心情，给人以神采飞扬，器宇轩昂之感；在得知子期已死后，李从〔数板〕"俞伯牙闻听珠泪淋"唱〔银纽丝〕"犹如是冷水淋头怀抱一块冰"唱到〔哭小郎〕"整整衣冠忙下拜，哭一声子期又哭一声知音"，越唱越沉重，越唱越悲伤。前喜后悲，泾渭分明，感情过度自然流畅。在处理钟父与俞伯牙的悲伤心情时，李佑臣注意到两

人的身份，与死者的关系及年龄的差异。钟父哭子，是老年失子之悲，唱腔哽哽咽咽，表现出凄凉之态；俞伯牙悲伤，是做官人有远大志向却无法施展与知音难觅又失去知音的痛苦，故唱腔中深含沉重感，慨叹哀怨多于伤心。

苏州弹词《梁祝·英台哭灵》中的"叠句快调"　苏州弹词《梁祝·英台哭灵》，主要由大段唱腔组成。"王月香调"的创始人王月香采用叠句快调来抒发人物内心哀怨悲恸的情绪，加上她那略带沙哑的嗓音，更增加了唱腔的表现力。

《梁祝·英台哭灵》开头几句唱词为：

在那耳边一片哭声音，
使英台肝肠寸断竟破碎了心。
我是非亲非戚把梁兄叫，
又不能高高喉咙叫夫君；
可怜我新娘未做就死郎君。

王月香在表演这一段时先是凄惨的一声哭叫："梁兄——！"然后用散板唱出"在那耳边"四字，唱腔收而抑，接着放开嗓音唱出下面的"一片哭声音"，生动地唱出了灵堂的气氛以及英台一路上压抑遏止的满腹悲恸终于喷涌而出的心情。从第二句唱词开始，她采用自己擅长的快调，及至第四句结尾时节奏放慢，用带有哭腔的音调唱出第五句："可怜我新娘未做就死郎君"，把听众的情绪一下带到了说书人规定的情景之中。下面的唱词中，有这样一段叠句：

我只道，假弟兄有朝成真夫妇，
我只道，梁哥哥亲到我家面求婚；
我只道，爹爹应允配成亲，
我只道，选了吉期吉时辰；
我只道，梳妆打扮来作新人，
我只道，连声炮，接新人；
我只道，身坐花花轿一顶，
我只道，绣阁窗开有环珮声；
我只道，吹吹打打到梁家村，
我只道，梁哥哥身穿吉服迎新人；
我只道，与你参天拜地结成婚，
我只道，在红毡毯上把婆婆来称；
我只道，送入洞房乐在心，
我只道，梁兄前来挑方巾，
我只道，我脸带害羞把你官人称，
我只道，与哥哥白首偕老永不分；
……

在这一大段叠句唱腔的处理上，王月香采用了紧弹快唱的手法，旋律上作不大的起伏，近

似一种悲痛的诉说，一句紧接一句，唱来如江河开闸，一泻千里。当唱到下面一句唱词的头三字“谁知晓”后，突然停顿，然后目光呆滞，痛不欲生地念白“到而今——”三字，再以哽咽的嗓音，缓慢曲调唱出：

只有哭哭啼啼一片凄凉声；

有谁知，我未做新娘就哭夫君。

唱腔处理得凄凄切切，声调抽抽泣泣，催人落泪。

扬州清曲《秦雪梅吊孝》中的“哭腔”　秦雪梅自幼许与商霖为妻，长成后。商霖青年病死，未婚妻秦雪梅坚持到商家为商霖吊孝守节。扬州清曲艺人王万青表演“吊孝”时，使用了〔哭小郎〕曲牌。此曲牌在传统清曲中用来表现悲哀、伤心的情绪，但悲哀、伤心的情绪是多种多样的。王万青通过对人物感情的分析，根据曲牌的旋律和结构的局部变化，设计出新的唱腔。如〔哭小郎〕第一段：

4/4

到灵前　躬身　施

礼，（哭声）我的姊妹（呃）（哭声）（呃

呃）（哭声）真　如

刀　割，（哭声）我的（哭声）公子

啊，（哭声）焚化香马纸　钱，（呃）（哎）我的

哥（哎）（哎）哥！（哭声——）

在演唱时，王万青用了极悲的哭腔，多处换气、休止及运用清曲中很少有人用的半音唱法，起到“字断音连，音断意连”的作用，并在旋律中、过门处穿插哭声，既有节奏，又真切

自然，准确而又充分地表现了曲中人秦雪梅面对未婚夫的不幸夭亡，极度伤心，悲痛欲绝时泣不成声地情态，凄恻动人，催人泪下。

徐州大鼓《罗通扫北·盘肠大战》中的“花色鼓点”　罗通扫北时，与敌交锋，被对方刺中腹部，肠子流出。罗通把肠子盘在腰间，继续争战。徐州大鼓艺人潘福兰在表演盘肠大战时，以鼓助威，制造气氛，他能将一面鼓打出数鼓齐鸣的效果。作战开始，他用“怀中抱月”技法敲击，使鼓点疾徐有致，将听众带入两军对阵、两将交锋的场景；交战逐渐进入高潮，潘福兰把鼓槌往衣领里一插，把月牙板用大拇指弹起，左手、右手来往飞穿敲响，表现两将交锋激烈。书情发展至“盘肠大战”时，潘忽用“怀中抱月”、忽用“苏秦背剑”的手法，前后左右轮番打鼓，密集的鼓点，好比数面鼓在同时敲打，衬托出罗通勇猛、悲壮的决战心态。潘福兰因这一绝技而被誉为“江北第一鼓”。

苏州弹词《杨乃武·毕氏自叹》中的即兴伴奏　苏州弹词《杨乃武与小白菜》的唱段《毕氏自叹》，是表现小白菜在杨淑英探监以后所产生的种种心理活动。艺人李子红在与李仲康的双档弹唱表演中，独辟蹊径，采用即兴伴奏的手法，上下手相互衬托，大大增强了表演效果。一开始，他采用琵琶第三弦和第四弦浑厚的音色，凝重、深沉，表现了阴森的牢房和小白菜沉重的心情。当上手唱到小白菜因对不住杨家而自责内疚时，伴奏采用轮、扫、摘、拍等多种指法，以节奏鲜明的重音、顿音进行衬托，产生强烈的对比性。当上手最后唱到小白菜既想翻案又不能自拔以致心潮翻腾难以平静时，琵琶伴奏大幅度的滑音上下滚动，把上手的唱腔烘托得气氛热烈，淋漓尽致。

李子红的这一伴奏手法在苏州弹词界中堪称独创，后被他人效仿，成为苏州弹词流派唱腔“李仲康调”不可缺少的一个组成部分。

苏北琴书《江宁府·初审徐桂英》中的说白　苏北琴书《江宁府·初审徐桂英》，是讲大学士刘墉按律斩了正宫娘娘的父亲，被乾隆帝贬为江宁知府。他初到江宁，正逢兵部尚书的女儿徐桂英为夫出殡。刘墉从一些迹象断定徐桂英有杀夫之嫌，就拦住出殡队伍并当众开棺验尸，但却未找到证据，于是决定公堂审讯。苏北琴书本以唱为主，但表演这回书时，艺人孙芝美、荣凤楼、孙素贞三人均以说白取胜，风格独具。

孙芝美起刘墉一角，交替使用韵白和京白；荣凤楼起徐桂英一角，以韵白生色；孙素贞除在表演中表述书情外，还兼渲染书情环境，并用方言土话分起刘墉身边的两个书童孙喜和刘安的角色。唱中夹白，浑然一体，扣人心弦。特别是书中公堂上刘墉审徐桂英时，刘与徐唇枪舌剑的一番交锋，孙芝美和荣凤楼的配合表演，把刘墉的刚正不阿，徐桂英的“金陵才女”和官宦之女的伶俐及狡诈之不同性格表现得十分鲜明。如刘徐对话：“徐桂英，把你谋死亲夫一事，从实招来！”“大人怎知我谋害亲夫？”“你夫丧无泪，身穿吉服，知你定有奸情。”“可知欲哭无泪？民女泪水早已哭干。难道非泪流满面，衣衫不整方为悲伤？”“哼，常言道，月晕而风，础润而雨，无形何来其实？”“大人此言差矣。岂不见塘边、水旁无雨而润；

山顶树巅不晕有风？”“你怎能与天相比？”“人怎不能比天？”“天有日、月。”“人有二目。”“天有满天星斗。”“人有汗毛遍地。”“天有雷、电、风、雨、雪。”“人有喜、怒、忧、恐、惊。”“天有天河一道。”“人有食肠一挂。”“这……”“大人问呀，大人比呀，哎呀大人你尽管问哪。”表演时荣凤楼起徐桂英脚色，最初是小心谨慎，字斟句酌，细声慢气；继之则安然从容，恣肆卖弄；最后则口若悬河，声调高而且快捷，其刁奸之态令人心惊。

孙素贞的表演，在起孙喜、刘安二角时，插科打诨、幽默风趣。把两个小人物的乖巧，机智、憨实与率直表演得惟妙惟肖，每每博得满堂笑声。并通过两个书童的内心独白，使观众无不为刘墉的处境捏一把汗。整回书以说白营造高潮，别开生面。

舞　台　美　术

江苏曲艺的舞台美术，在发展进程中从无到有，由简到繁，渐具特色。大体以室外与室内，无台与有台，附唱与专唱几种类型来体现。

室外指露天演出，苏北称“设场”、“摆地摊”或叫“撂地”。在江南，则称“露天书场”。这种演出形式，除走唱表演外，艺人往往用滑石粉或石灰粉撒一条线或半个圆圈，和听众界开，圈内为“舞台”。也有艺人用灰粉撒成图案、花边、甚至联语，以美化露天临时舞台。演出时艺人均着随身便装，不化妆，也无专用道具。走唱类表演向在露天演出，艺人在化妆、服饰、道具方面均有一定讲究。

室内演出，早期的茶馆书场和有的堂会，有临时搭的舞台。或用四张八仙桌一拼，上置半桌，坐椅，或用木板临时架高，即为舞台。此种书场，一般都比较狭小简陋。之后，一些城市先后办起了单纯说书的专业书场，始有专门的舞台。中华人民共和国成立后，这类场所又依照影剧场的格局，舞台的面积有较大的扩充，从原来的六七平方米增加到二十平方米左右，近似小小的戏剧舞台。灯光、扩音、设备齐全。后面，一般都配上色彩淡雅的天幕作为背景，并用国画、屏风点缀。二十世纪八十年代起，一些书场进一步讲究豪华舒适，拆除了原来固定的座位，有的地方改成一张张小圆桌，台上供几盆鲜花，悬几串彩灯，使整个场子古色古香，幽雅宜人。

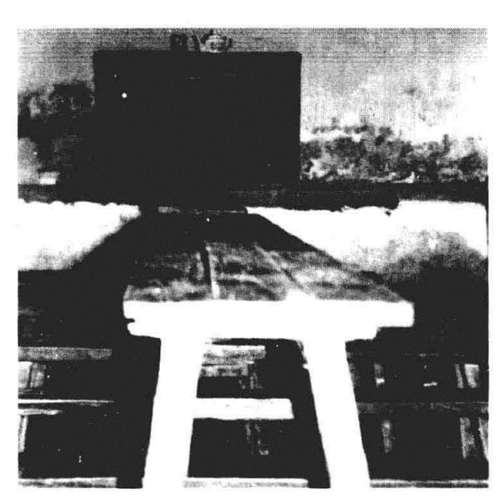
附唱指曲艺表演附属于别的活动。如“小热昏”，演唱是为了卖梨膏糖，艺人在街头以桌凳为舞台，仿京剧丑角化妆；宣卷、童子书是宗教活动的一个组成部分。宣卷以经堂为舞台，设宣卷台，焚香点烛，宣卷人不化妆，一般也无道具。后逐渐远离宗教，有以丝弦伴奏的，舞台也由经堂改为普通农家或广场。童子书则以“忏台”(做佛事的地方)为舞台，中间放香案台，童子头戴印花白纸折的帽子，忏台前空地铺芦席，以便“串表”时穿“8”字用。有些生活困难的童子利用农闲或夏季乘凉时间，在街头放一桌子，点一炉香，叫做唱“露天忏”。随着江苏经济的发达和社会的发展以及艺术竞争需要，服饰上开始讲究起来。女艺人出现后，服饰及化妆趋于自觉。舞台扩大后，城市书场舞台设施都讲究戏剧舞台化，

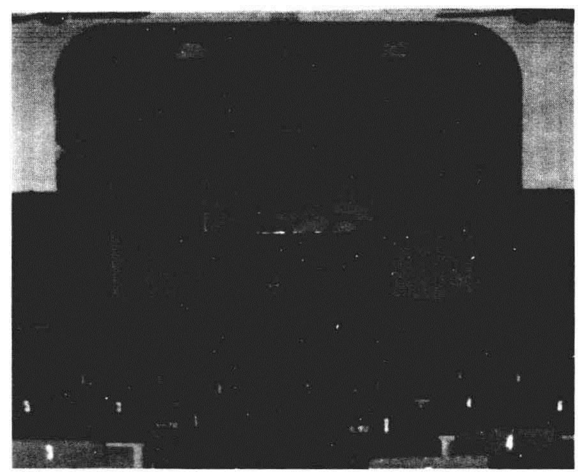
帐幕声光齐全。

中华人民共和国成立后，江苏曲艺舞台及其美术设计有了新的发展和变化。舞台趋于固定，室外的进入室内；室内的除专业书场舞台外，又有广播书场、电视书场等。其舞台装置大致和书场舞台相同。进入二十世纪八十年代，随着曲艺艺术的发展，书场舞台装置、灯光、音响、演员的化妆、服饰及道具等的设计，在原基础上都有所突破，富于时代特色。

舞 台 装 置

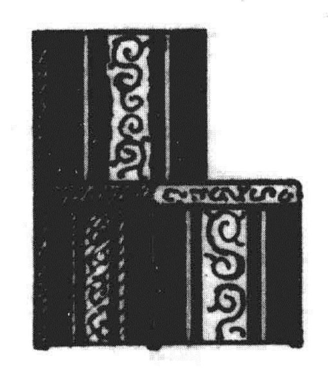
茶馆书场　茶馆书场舞台，多就地取材，临时搭建，常于长凳上搁置床板或门板，搭成五六平方米的矮台，在矮台上放半桌、靠背椅，一般还有桌围。(见左图)散场后，舞台即拆除。旧时农村冬闲，请艺人说书时利用农舍，舞台亦用此法搭建。



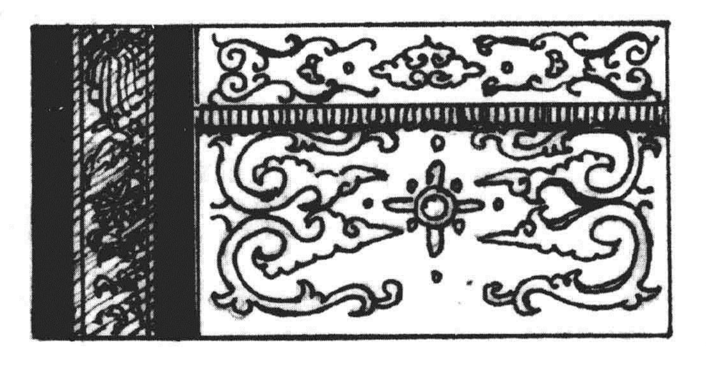


清书场　清书场有简陋的固定舞台。木质结构，七、八十厘米高，六、七平方米面积。必要时可以移动。中间摆半桌。如双档演出，放两张靠背椅，下放脚踏。(见右图)。椅上放置座垫。桌上有桌围(见下页右图)，椅上有椅帔(见下页左图)，均用平绒或丝制成，色彩以紫红、墨绿色居多。桌围、椅帔一般由书场场方备置。若干名家也有自备桌围、椅帔的。有的上有班社名称字样。舞台后面墙上无天幕，有的在横幅上贴“恕不迎送”大字，有的则直接贴在墙上。墙两边各悬一块狭长的书牌，黑底，用白粉书写艺人姓名，所属行会及团体，日夜场演出的书目。有的书写固定标语“雅俗共赏”、“醒世良言”等。听众席对贴舞台

中心，竖摆一张长条桌，和舞台成“T”形，称“状元台”，状元台两边是一排长凳，形似蜈蚣，



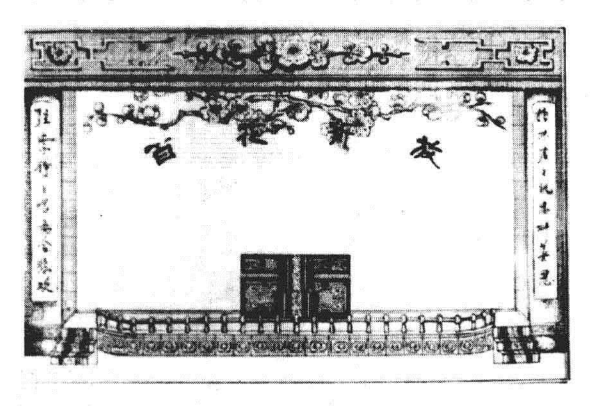
椅帔



桌围

称“百脚凳”。状元台后面和两边是方桌，座位为长凳和方凳。

专业书场　专业书场的舞台比较讲究，多和小戏演出两用。台口装上高约二十厘米的雕花小栏杆。桌围、椅帔采用色泽艳亮的绸缎制作。台后大都装有色彩淡雅的天幕作背景，有的还配上二米宽约一米高的画有花鸟、书有百花齐放和松鹤延龄等内容的书画装饰





（见左图），也有用古色古香小屏风（见右图）挡在后面，使表演区更为集中。台两旁墙上了有挂几幅字画作为点缀的。台口有柱子的舞台，也有挂上固定的楹联。如旧时镇江义渡码头“天下第一楼”书场台口楹联为：“酒后高歌听一曲，铁板铜琶唱大江东去；茶边清话问几许，星轺露冕从淮海南来。”专业书场的台下座位，后来有的取消了“状元台”，改为“飞来椅”。每张座椅可坐三四人，凳背后有一条木板，供放茶具。也有于舞台一侧用木栅栏围起一个小小的厢房，以接待女听客。

堂　会　堂会舞台装置有两种。一种是喜庆吉日，如上寿、添子等的堂会，此种堂会因宾客众多，舞台需临时搭建，一般搭于厅堂对面的天井中，围以布篷，用木板搭高一米左右的台，铺大红毡毯，桌围桌椅也用红色布幔，以示喜庆（见下页左图）。一种专为女眷或达官贵人演出的长期堂会，此种堂会仅有固定听客两三人甚至只有一人。舞台多设于客厅或厢房，不搭台，比较讲究的铺一地毯，如单档演出，仅设茶几、圈椅，茶几正面有桌围，上放

盆花，水果。




宣卷经堂　宣卷经堂装置有“大乘坐”和“小乘坐”之分，大乘坐又名“对圣宣讲”，朝南正中墙上挂神轴，神轴前设祭桌，祭桌前设拜垫。拜垫前置两张方桌，桌上有纸马、供品之类。佛头坐南朝北对着神轴宣讲宝卷（见右图）；小乘坐又名“背对宣讲”，即佛头坐北朝南，背着神轴宣讲宝卷，但八仙桌的位置不正对神轴，移至西墙根，空出祭拜区。

化　　妆

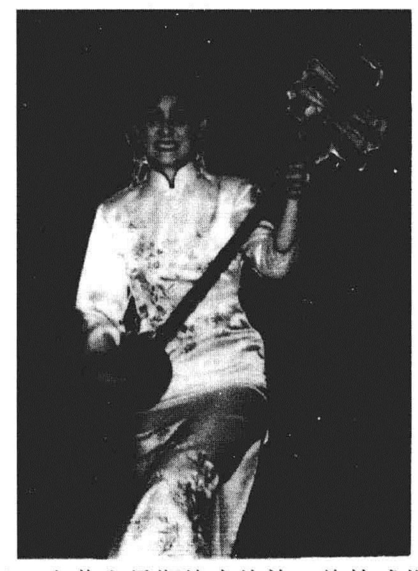
江苏曲艺艺人演出，在未进入书场（含堂会）之前，除走唱艺人外，一般不化妆。进入书场后，起初亦不化妆。后有女艺人从艺，部分曲种艺人开始注意化妆。评话、弹词、俗曲、琴书、鼓书、苏滩等男演员只化很淡的妆，女演员化淡粉妆，均不用油彩，比较接近生活。走唱的曲种如花鼓、丁丁腔、肘鼓子、花船等艺人，多为一男一女两角色对唱、对舞，角色相对固定，其化妆仿戏曲生、旦脚色，重彩浓妆；亦有男扮女装者。小热昏艺人演出时，往往按戏曲中小丑脚色化妆，鼻梁上涂白粉，妆化得滑稽可笑。

服　　饰

江苏曲艺演员的服饰，各个历史时期所不同。

评话、弹词艺人，清代及民国初年，男艺人戴瓜皮小帽，穿长袍马褂。以后摘去了帽子，脱掉了马褂，单穿长袍。长袍料子比较讲究，都为毛料。如花呢、凡力丁等。夏天一般穿夏布（细麻布）和印度绸长袍，冬天穿棉袍或皮袍。长袍里面衬一件白纺绸或白府绸短衫，袖口挽上一截，显得美观、气派。脚上穿黑色白底布鞋，后改成皮鞋。中华人民共和国成立后，说唱新书目时改穿中山装，1980年后，说唱新书目时或单唱开篇时改穿西装。但说唱传统





书目和新编历史题材书目时均仍穿长袍（见左图）。女艺人早期均穿旗袍。旗袍式样随着流行款式的变化而变化。脚上穿绣花缎子鞋，以后改成高跟皮鞋。中华人民共和国成立后，除旗袍外，还有上身穿中式大襟短袄或中西短袄，下身穿西式长裤。1980年以后，款式多样，色彩纷呈：有各种料子和款式的旗袍；有款式新颖的裙子配色彩鲜艳的羊毛衫；有各种流行的时装等等；并配戴钻石、珍珠、水晶等耳环、胸饰和项练，但一般的业务性演出，不论春夏秋冬，仍以穿旗袍为主（见右图）。

鼓书、琴书艺人的服饰，有“男穿大褂女扎大辫”之说，特别是唱堂会，艺人讲究仪表，男穿大褂，戴礼帽或六块瓦式黑瓜皮帽，额前遮一块折叠手帕，手戴玉玦；女扎大辫（见左图），穿旗袍。





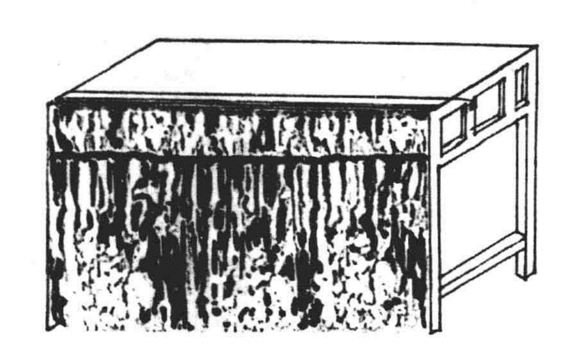
花鼓等走唱曲种艺人的服饰，各具自已的特点。花鼓男角戴毡帽，穿短衣，长裤、水裙；女角戴鬏髻(见上页右图)，踩木屐，持罗帕，彩扇，鬏髻两侧悬彩绸，下垂过膝。肘鼓子男角穿便装，女角用印花头巾包头，束蓝布围腰，手拿一方手帕。花船女角称“船瓤子”，戴绢花，中式大襟碎花上衣，红色平绒镶黄边披风，圆口系带纱布鞋，鞋面缀红绒球，男角称“船拐子”，戴粉绿色凉帽，湖蓝色中式上衣，系红绸腰带，黄褐色中式裤子，白套袜，布草鞋缀红绒球。

小热昏艺人的服饰，尽量使人看了可笑。一般身穿蓝、红花布背心，戴媒婆的瓦帽，脸上架无镜片的大框眼镜。

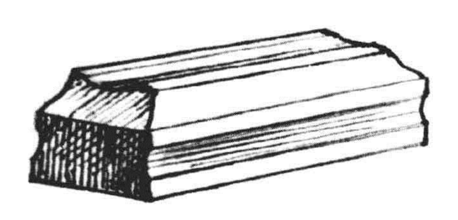
宣卷艺人(佛头)和童子书艺人的服饰，带有宗教色彩。宣卷艺人穿僧服，戴毘罗帽，胸前挂一串佛珠；童子书艺人穿长袍，“串表”(表演戏文)时头戴一纸折的帽子。

道　　具

半　桌　苏州评弹、扬州评弹艺人使用。艺人说书时，用来放置茶具及小道具。(见图)单档、三个档时，半桌横放。单档椅子放及桌后，三个档，半桌两端桌后各放一椅；双档时，半桌竖放，两边置椅。表演时，半桌亦可作为两军对垒的城墙，远眺时作为桥拦扶手。也有演员偶使“矮子功”，从桌肚内拱出，表示出门进门等。

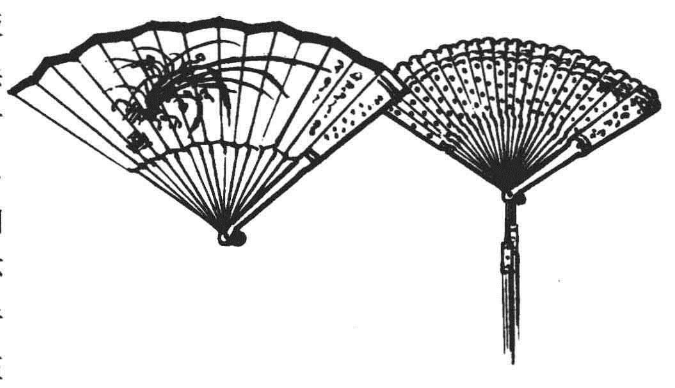


醒　木　评话、评词艺人使用。也称“惊堂木”、“止语”。由玉石或硬质木制成的一个图章大小的长方体状物(见图)，艺人用以烘托演出气氛和提醒听众集中注意力。善用醒木的艺人。能根据书情书理以不同的击法、不同的声响来增强演出效果。如说到情节紧张、高潮迭起之际，猛地一拍，可壮声势。



折　扇　苏州评话、扬州评话艺人使用(见图)。能赋予演员在台上的潇洒感，又可

用以刻画人物性格、表现人物身份。折扇的握法和用法各有不同，如文人搧胸、武将搧肚、秃子搧头等。若搧时手腕不停地转动，就成了小丑的形象。此外，折扇尚可代替送茶的茶盘、犯人的枷锁、文人的书笔、贩夫的扛棒以及武将交锋时的兵器，清代服装的花翎等等。还有艺人用“抛扇”、“丢扇”等技巧，夸张书中人物超群的武艺。苏州评话艺人演出时，一年四季离不开折扇，扬州评话艺人只用于春、夏、秋三季，“重阳”以后至“立春”之前，改用手帕。



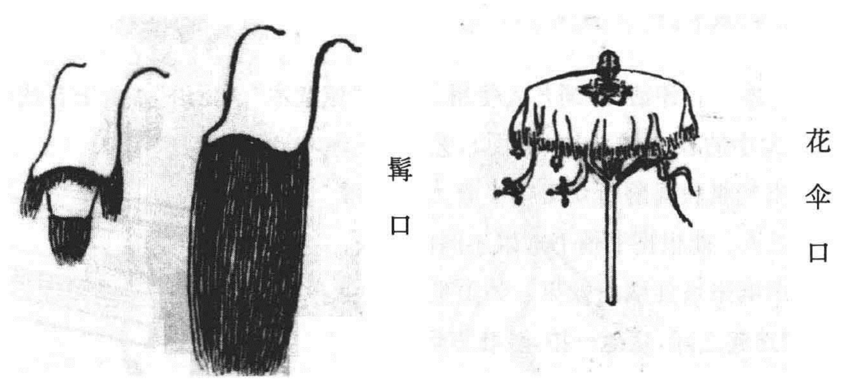
手　帕　一般曲艺演员都使用。作为道具，可代替书信、状纸等。如将手帕往肩上一搭，念道：“肩搭三尺布，招来好主顾。爷儿们，里面请！”就塑造了店小二的形象。

茶　壶　评话、弹词艺人使用（见图）。可用作包裹、箱笼、礼品、筵席上的碗盏。在表演新书目时，还作为地雷、炸弹等武器使用。



鼓　槌　工鼓锣、大鼓艺人使用。在传统书目中表演开打时，艺人用以比作刀枪剑棒，在书目中表演打斗时，又用以比作匕首、手枪之类。也用来比作生活用具如扁担、棍棒、烟枪等等。

髯口　肘鼓子艺人使用（见左图）。用以表示艺人所起的不同角色：戴上髯口为男，摘下髯口演女。

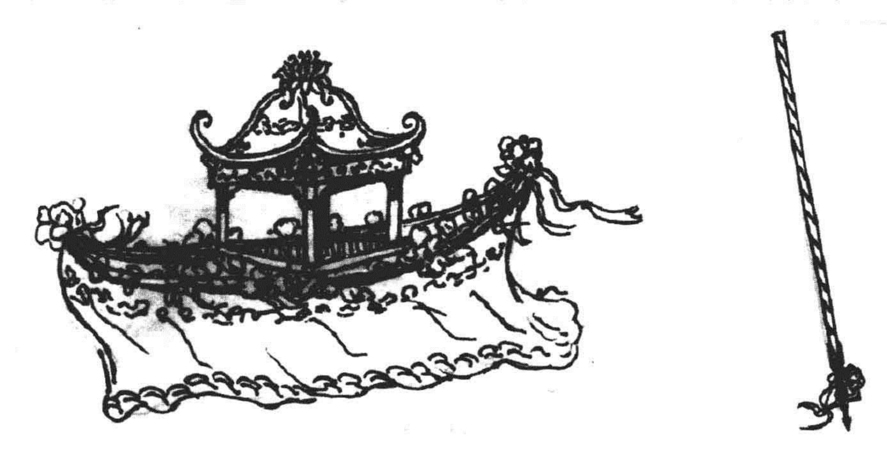


花伞　花鼓艺人使用。圆形、平顶，覆盖大红缎料，顶部中心和周边缀黄色图纹及绶

带，圆形伞骨架上系若干铜铃(见上页下右图)。一般用于花鼓正式演出之前的"盘鼓闹妆"，由男演员持伞引出女演员，表演各种技巧。

花船、船篙　花船艺人使用。花船用竹竿扎成：糊红纸，并缀以红黄绸组成的花鸟图案和绶带，下部围以湖蓝色绸布(见图)；船篙为一竹竿，用红布裹缠(见图)。演出时女演员在船中，男演员持篙在前，边唱、边舞、边演。

德胜朝阳鼓与鼓签　童子书艺人于"串表"时使用。单面鞔牛皮，鼓柄镶嵌于鼓腹



花船　　船篙

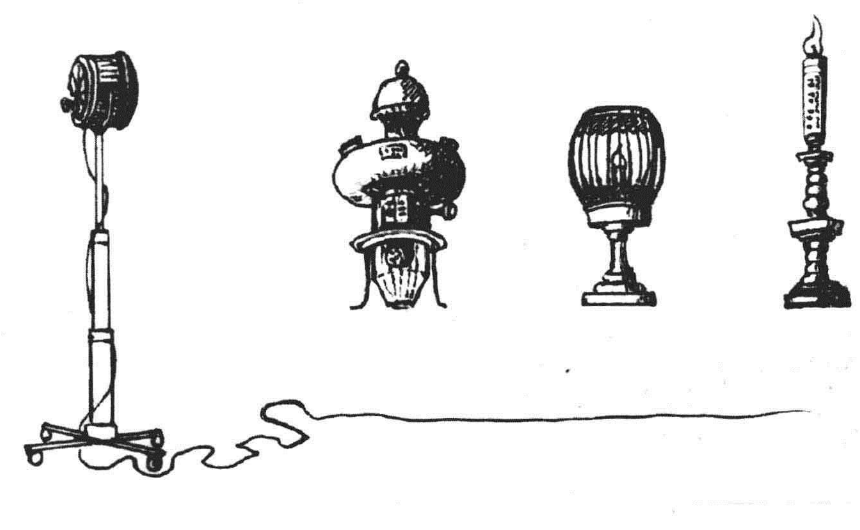
中，鼓框外有三排铜钉。鼓签为长约二十厘米的木棒，签尾系一红绸带。演出时，童子左手执鼓，右手持鼓签，边跑、边击鼓、边做各种动作。

佛　尺　宣卷艺人(佛头)使用。即"醒木"。开讲时拍打桌面，以引起听众注意。讲到要紧处，亦用以增强气氛。"佛头"不到十分必要时，不乱敲佛尺。所谓"经堂一佛尺，地府一阵雷"，滥敲佛尺向为佛头所忌。

灯　光

早期茶馆书场无电灯，用几盏桅灯(马灯)挂在书场两旁照明。书台上点蜡烛，叫"灯烛"。一支蜡烛约可点一个小时左右。从艺人上台点起，点完刚好书落回。因而"灯烛"除了照明，还有计时的作用。有的艺人书路短，蜡烛尚未点完，书却已经说完。为此，用一个铜钱压在蜡烛上。铜钱发烫，加速蜡烛熔化，来弥补书路短的缺陷。以后书场改用汽油灯照明。一般在书台前和书场中间各挂一盏，书台上不再点"灯烛"，改用钟表计时。小落回时，书场工作人员给汽油灯打气，使灯光亮度一直维持到散场以后。电灯普及后，书场都改

用电灯照明，不讲究“用光”。只是加强舞台上的亮度。专业书场兴起后，灯光的作用被重视，采用面光、侧光、顶光等方式，使书台亮度更强，也更为集中。有的书场还配上红、蓝、黄等色纸，使光线柔和，美化舞台，美化演员。（见图）



电光照明　　汽灯照明　　蜡烛照明

机　　构

据民国十五年(1926)十二月编印的《光裕公所一百五十周年纪念册》推算，清乾隆四十一年(1776)，由评弹艺人王周士创办的苏州评弹行会组织“光裕公所”，为已知最早的江苏曲艺机构。清同治、光绪年间，艺人们为供奉祖师，切磋技艺，维护行业同仁之切身利益，一些曲种先后成立了行会组织。如宿迁琴书艺人的“香堂会”；苏滩艺人的“开智社”、“庆云集”；宣卷艺人的“宣扬公所”等。清末民初，苏州“陇西集”、沛县徐阁花鼓窝班、赣榆县肘鼓子瓦窑沟封锅班相继建立，是现知江苏曲艺专业班社的最早记载。辛亥革命至中华人民共和国成立前，大小曲种之机构相继成立，出现了宣卷许家班、宿北县曲艺队、镇江书社联合会、工鼓锣艺人大会、徐州市民艺公会、南京市民间艺术改进会和宜兴的新裕社、无锡的锡裕社等，为摆脱光裕社的压制，苏州评弹界先后成立了男女拼档演出的润裕社、同义社和普裕社。充分反映了曲艺艺人的民主意识、集体意识的逐步加强。然而这些行会、班社，对收徒、出道、习艺和演出均制定严密的行规班纪，虽对人材培养及提高艺人的社会地位起过一定的积极作用。但是，由于时代及自身的局限，这些组织亦带有明显的封建意识，如排斥异己、垄断业务、压制青年等，对曲艺的开拓、发展，技艺的交流、提高，无疑有一定的阻力和制约。

民国二十八年(1939)，日本侵略军进犯苏北，部分艺人组织被迫解散，而一部分苏北琴书、苏北大鼓、工鼓锣艺人在抗日民主政府的帮助和组织下，先后成立了沛县盲人曲艺救国宣传队、潼沭海艺人救国会、淮泗县艺人抗日救国会、工鼓锣艺人抗日救国会、淮阴县艺人救国会等组织。进行抗日宣传，鼓舞了解放区、沦陷区抗日军民的斗志，受到了抗日民主政府的赞扬。抗日民主政府和中共地方党委，为宣传群众坚持抗日，还将部分艺人收编组队、培训，成立了泗宿县抗日艺人训练班、新四军四师曲艺组、涟水县抗日艺人训练班等。

随着商业交通的发展，江南一些城市，以自娱或集会联络关系的业余票房，如苏州“友谊集”、无锡“云璈票房”等先后建立，这些业余组织，多数有社会名流和商贾巨富参加和资助，有的还得到政府部门的资助，在社会上有较大影响，也给专业艺人增加了交流献艺的机会，一些名票就此“下海”，成为专业演员。

中华人民共和国成立后，江苏曲艺的专业团体，方始规范化地建立起来，并成为江苏曲艺活动的主体。1951年，政务院发布“改人、改戏、改制”的指示后，各级文化主管部门将仍在街头、田边撂摊献艺的曲艺艺人组织起来，在全省各市及曲艺活动盛行的县，纷纷组成了曲艺协会、曲艺联谊会、杂艺协会等组织，将艺人从生活到演出、思想、学习统一管理起来，组织艺人进行政治、文化学习和艺术交流、培训，实行民主管理。1950年7月，南京市军管会文艺处率先组建了供给制性质的南京曲艺工作团，并提出了“改造旧曲、推陈出新”的口号，对全省曲艺界震动很大。1953年江苏省人民政府成立后，各市、县文化主管部门，逐步将个体经营的艺人组织起来登记培训、建组建团，至1960年底，先后成立了二十五个专业曲艺表演团体。组织起来的艺人们，在省、市文化部门统一组织下，对各曲种的传统曲(书)目，进行了挖掘、整理和改编，流派唱腔得到了总结和继承，一些配合形势和新编的曲(书)目饮誉书坛，江苏曲艺进入了兴盛时期。专业的兴盛，带动了业余曲艺活动的活跃，涌现了一些有影响、有成就的曲艺业余表演团体，并为专业曲艺表演团体输送了人材。

江苏曲艺的专业教育起步较晚，从1959年江苏戏曲学院评弹班向全省招生开始，先后有徐州专区文化艺术学校曲艺班、苏州评弹学校、常州戏曲学校评弹班相继成立。这些院校的教育方法，一改艺人收徒传艺的口传心授，成为较系统、全面、正规化的政治、文化、理论和专业教学。为一些曲艺表演团体，培养了一批专业人材。但由于当时政治、经济形势多变，江苏曲艺艺术教育，除苏州评弹学校外，大多半途而废。

1966年，“文化大革命”开始，除少数曲种：苏州评弹、扬州评话的团体和部分人员幸存外，大多数团体被解散撤编，人员下放农村和改行。直至1978年，各地曲艺表演团体才得以陆续恢复和重建。江苏曲艺开始复苏，至1985年底，全省共有在编的专业团体十九个，其中省级一个、市级五个、县级十三个。从艺人员(含管理人员)四百三十二人。一个中等专业学校——苏州评弹学校、一个专业研究机构——苏州评弹研究会。还有一些曲种的专业团体正在恢复或准备恢复。

班社、演出团体

陇西集　苏滩班社。初名“陇西书屋”，清光绪末年李本源创立。宣统二年(1910)改称“陇西集”。班址设在苏州阊门内下塘街李万昌帽子店内。

陇西集是以名艺人李本源及其亲属为主体的家庭班子。李本源曾拜名艺人王锦泉为师，能戏颇多，被同道誉为“戏抹布”，曾与前辈苏滩名家张鹤楼合作献艺。平时，家人们均在祖传的李万昌店内制作红缨帽；业余应接堂会，除李本源为台柱外，尚有其四弟李本兰、

五弟李本寿、儿子李有德、侄子李文绶、李惠庆参加演唱。常唱曲目有《西厢记》、《花魁记》、《义侠记》、《绣襦记》、《东窗事记》、《牡丹亭》、《琵琶记》等前滩选段和《卖橄榄》、《卖草囤》、《卖青炭》、《卖布》、《卖矾》、《捉垃圾》等所谓"五卖一垃圾"的后滩曲目。

民国二十五年(1936)李本源病逝，他的五弟李本寿接替班主。翌年，抗日战争爆发，班址被毁。侄子文绶、惠庆另立"文琴集"和"陇西东集"。李有德外出充当散主，陇西集无形中解散。

瓦窑沟封锅班　　肘鼓子班社。清宣统二年(1910)于赣榆县门河乡瓦窑沟成立。彭锅子为班主。因班里每个人都是家里揭不开锅的穷人，故称为"封锅班"。成员有陈炎茂、施炎云、谢照同、卓重炎、彭仁善、赵志乐、王大春及彭的两个女儿大丫、二丫，共十人。班社成立后，制作了简单的服装、道具及锣鼓乐器，每到一地演唱，紧锣密鼓，丝竹悠扬，十分热闹。封锅班的演出迎合当地的民风乡俗，很受群众喜爱。瓦窑沟封锅班主要在赣榆北部的农村村头及集市演唱。偶尔也为一些富户唱堂会。所演唱曲目甚多，如《陈桥兵变》、《南唐报号》、《金沙滩赴宴》、《三关口》、《穆桂英挂帅》等，其他还有肘鼓子的传统曲目"四大享"、"八大记"等。民国二十七年(1938)彭锅子的大弟子陈炎茂在演出中因演唱"番狗入侵我中原，恨不得挥刀杀尽豺狼"的词句，遭日本侵略军枪杀。彭锅子从此一病不起，班社人员也各奔前程。半年后彭锅子病故，其子彭仁善继承父业重建班社，继续在农村演唱卖艺。

瓦窑沟封锅班班规规定，凡入班社，均需尊老爱幼，不准打骂师兄弟，有事一律找老师裁断，平日讲话讲究分寸，男女间不准说笑打闹等。这些班规一直延续到中华人民共和国成立后。至二十世纪八十年代，农村生活水平大有提高，彭的儿女后辈们不再从事演唱肘鼓子。

励志社曲艺队　　演出团体。民国十八年(1929)建立于南京中山东路励志社内，队员有大鼓艺人"山药蛋"(富少舫)、山东快书艺人高元钧、富贵花(富媛淑)等二十余人。是国民党联合勤务总司令部特种勤务署康乐司的二十六个演剧队之一，专事接待来华的国外军政要员。1949年春中国人民解放军占领南京前夕解散。

许家班　　宣卷班。许维钧创建于二十世纪三十年代。全班共六人，其中四人组成小乐队，用丝弦乐器伴奏。

先后在许家班演出的宣卷艺人有吴茂声、顾茂丰、袁宝庭、袁钰庭、许素真、许雪英等。乐队成员经常更换。宣唱的曲目有《大香山》、《鱼篮宝卷》、《洛阳桥》、《合同记》等。中华人民共和国成立后，曾改编现代题材曲目《血溅大礼堂》、《白毛女》等。许维钧还吸收苏州评弹的艺术特点，革新"木鱼宣卷"，创造了"书派宣卷"，为同行所承认。

许家班演出地区多在苏州东南部农村，即吴江的同里、北厍、芦墟、黎里和昆山周庄以及浙江嘉善等地。后扩大到苏州市内及常熟、吴县地区。1949年前主要在农村做喜庆堂会，中华人民共和国成立后，进入茶馆书场演出。活动形式以六人为一个演出单位，每天宣

唱一至两本卷本。每天都要更换曲目。演出时许维钧一面敲木鱼一面宣唱卷本，其妹许素真敲磬铃和卷。乐队用琵琶、三弦、二胡、笛子伴奏。

1956年由于许的喉咙变坏，许家班衰落。两年后解体。

芙蓉社 女子苏滩班社。由苏州评话兼苏滩女艺人也是娥(即王小红)于民国二十三年(1934)组建，社址设苏州景德路十三号。成员有也是娥及其女弟子朱琴香、朱琴心、朱琴仙、朱琴芳共五人。

芙蓉社前、后滩兼唱。开始时，均为“坐唱”，后亦唱化妆苏滩。常辗转演唱于浙江杭、嘉、湖一带茶馆、书场。

抗日战争胜利后，苏滩急剧衰落，业务一蹶不振，芙蓉社很少赴外地演出，主要在苏州应接堂会。至民国三十六年演出停顿，随后散班。

移风社 启海弹词班社，民国二十八年(1939)由姜秀兰、朱慧芳、刘振鸿等组成，社址设海门池湘镇。社员有倪省三、蔡翠屏等十多人。

民国三十一年，由于社员不断增加，另分一个演出队，以“同意社”名义活动。两队常演的曲目有启海弹词《珍珠塔》、《双珠凤》、《白蛇传》等。民国三十四年抗日战争胜利后，因演出收入不丰，人多事杂，社员纷纷离社单独活动，移风社遂自行解体。

沛县盲人曲艺救国宣传队 演出团体。民国二十八年(1939)春，三弦盲艺人李居运、苏宪玉、黄永 庆等联名发起，同年6月经沛县县政府批准，由苏鲁皖边区抗日游击队第八纵队司令部政训处具体组办。曲种有徐州三弦(俗称“瞎腔”)、徐州琴书(当时称“扬琴”)、落子、河南坠子、徐州渔鼓等。主要从艺人员有李孝章、苏宪玉、王习运、陈玉君、李居运、张兆坤、燕克俭、蔡敬明、赵本华、张宗彦、施明生、张宜龙、李西良、李魁月、郝允玉、黄永庆(以上均系盲艺人)、李教芳、张茂荣等。宣传队成立后，把全县各区技艺较好的盲艺人集中在朱寨乡陈楼组织培训。在培训期间，队员每人发一本由政训处唐高瑞编写的油印唱本《抗战救国鼓词》。同时，要求每个队员自编一个抗日曲艺段子。培训结束后，队员凭沛县县政府颁发的通行证、通令等，身背三弦、渔鼓等乐器，到各区演唱，食宿均由乡、保、甲长安排解决，报酬则由县政府统一按月发给七元战时流通币，或一百斤左右粮食，名曰“丝弦、茶水费”。所演曲目主要有《救亡进行曲》、《洪波曲》、《昭和送女》、《丁三黑下场》、《抗战到底》、《此仇不报面无光》、《参加妇女会》、《劝夫反正》、《日本寡妇哭夫》、《嫂嫂惊梦》、《魏小楼大捷》、《抗日先锋》、《打五段》、《打小屯》、《朱寨战斗》、《鹿楼阻击战》等。

民国三十一年，山东省主席牟中珩、山东抗日游击队挺进总队总指挥于学忠把鲁西南抗日的担子委托给沛县县长兼游击队司令冯子固。当年冬，冯子固把宣传队队员苏宪玉、黄永庆等十人派往山东滕县，在新安村王家祠举办了为期两个月的抗日宣传训练班。之后，这批艺人被编入山东第一专区专员周侗所辖的山东保安第十四旅。

民国三十三年7月下旬，八路军主力由微山湖西东进，盲人曲艺救国宣传队自动

解散。

新四军四师曲艺组　专业演出团体。民国三十一年(1942)夏建立,组长袁大贵,副组长梁发贵、李一玲。曲种有苏北大鼓、苏北琴书、方言快板等。全组十三人。多数演员参加过泗宿县抗日艺人训练班,部分人员是烈士遗孤、抗属子弟。

新四军四师曲艺组主要活动在洪泽湖一带,一方面坚持在解放区宣传,另一方面利用曲艺演唱作掩护,深入敌后侦查敌情、递送情报,护送中共党员过境。

抗日战争胜利后,新四军主力部队和地委撤退至运河以东,曲艺组随地方武装留下,梁发贵接任队长,和六名队员组成小分队,采取唱门头词、单脚梆、坐唱、赶集镇、坐场子、赶庙会等形式进行演唱和宣传。小分队还利用演出做掩护,为老百姓运盐、购盐、买药。琴书艺人刘二眼子(绰号)因接运伤员被还乡团杀害。民国三十六年底,小分队在洪泽湖区因队员 或牺牲或病故不宜而散。

南京市曲艺工作团　专业演出团体。由南京市军管会文艺处民艺组、南京市文联民艺部于1950年2月筹建,7月7日成立,供给制性质。赵瑞琪任团长,何鹤任副团长。团址设夫子庙贡院街金谷戏院内。曲种有北方评书、京韵大鼓、相声、乐亭大鼓、单弦、八角鼓、苏北琴书、河南坠子及魔术等。全团共三十六人,下设总务、演出、学习三组,主要演员有文微夫、富贵花、孙俊华、孙丽华、于素文、刘宝瑞、张永熙、关立明、李兴海、牛素贞、曹元珠等。1951年7月后,独角戏演员汤慧声、顾春山亦参加演出。

曲艺工作团的任务为有计划地组织进步艺员作实验性示范演出,改造旧曲目,使艺人在演技及曲目内容方面,达到推陈出新的目的。成立后,除正常学习和业务活动外,还积极到农村及工厂体验生活,配合形势编创新节目演出。1950年11月,与南京市电影戏曲界劝募寒衣联合义演演出。1951年7月,赴苏北、徐州及山东兖州等地对志愿军伤病员进行慰问演出。10月,在南京市三区(现秦淮区)人民政府拥优评模会上获得团体奖。

1952年3月,宣布撤销。

睢宁县曲艺队　专业演出团体。建于1950年10月,张家诚任队长,苏彦龄任副队长。曲种有徐州大鼓、徐州琴书、徐州评词、徐州三弦、徐州渔鼓等。主要演员有张家诚、蔡智崇、苏彦龄、魏其秀、朱光前、张玉山、孙家玉、崔兴武、袁月霞、许淮南、王洪斌、张栋宝、张清修等。

曲艺队面向农村,主要为农民服务。1957年划为四个小分队,将全县划成四大片,每个小队各负责一片,上山下乡为农民演出。每一至二月作一次换片演出。1961年10月,下放三十多人,留十四人继续活动与演出。1965年夏,由钱雪潮领队选拔张家诚、张硕文、张硕武、高洪霞、高洪林、王政文、陈广兰等骨干艺人,组建以说唱新书、以舞台演出为主的曲艺段子队,排演了《林海雪原》(苏北大鼓)、《红岩》选段(徐州琴书)、《偷石榴》(河南坠子)、《好队长》(相声)、《南京路上好八连》(对口快板)等新曲目,在本县及泗县、泗洪、明光、滁

县等地巡回演出，反映良好。1966年6月“文化大革命”开始，曲艺队人员集中农干校学习，段子队解体。1980年1月在县委宣传部、县文化局领导下，由钱雪潮、唐志惠等人组成考核小组，对全县流散艺人进行考核，吸收一百四十二名中青年艺人重建曲艺队。

曲艺队自建立以来，上演书目曾多次获奖。1952年11月，苏北大鼓《白宫三报告》参加淮阴专区文艺会演获演出一等奖。1957年苏北大鼓《挑滑车》、徐州渔鼓《十二月花风》、徐州琴书《十八相送》参加徐州专区文教局与徐州市文化处联合举办的文艺会演，获一个特等奖、两个一等奖。同年，《挑滑车》、《十二月花风》参加省文艺交流演出。1982年4月，徐州琴书《桃花曲》、《马前泼水》、徐州三弦《宾鸿笑贤》获徐州地区文艺会演两个荣誉奖、一个优秀表演奖。《桃花曲》（钱雪潮创作）获创作一等奖。1985年11月徐州琴书《香飘龙泉》获徐州市中长篇新书目调演优秀表演奖，创作二等奖。同年，徐州评词《智擒魔敌》获江苏省文化厅、中国曲艺家协会江苏分会中长篇新书目创作二等奖。

淮安曲艺队　专业演出团体。成立于1954年。前身为1950年成立的淮安文学艺术工作者协会曲艺组。设清淮小曲、淮安锣鼓书、苏中道情三个曲种，共有队员十几人，鲍元庆为第一任队长。清淮小曲演员有鲍元庆、张福海、黄庆成、徐翠红（女）等。淮安锣鼓书演员有张益清、周福生等。苏中道情演员有余海平等。曲艺队归文化馆管理，负责安排演出和供给演唱材料。演员每月定期到文化馆小礼堂义务演唱一次。其活动范围在运河沿岸和里下河一带，最远可到上海。1966年“文化大革命”开始后，曲艺队自行解散。艺人多数安置到淮安制盒厂做工人；另一部分下放到农村。1976年重建，有成员二十多人，队长潘恒球，仍属文化馆管理。曲种增加了扬州评话、苏北大鼓、河南坠子等。后起的评话演员潘恒球，以口技和绘声绘色的表演见长，能于书中穿插戏曲唱段。另一评话演员左人驰讲北方评书，以说《包公案》为主。他常在中小学生中讲新书，还能当场让老师、学生出题，由他演讲。曲艺队演出收入除交管理费外，全归个人所有。阮守天、潘恒球合作的扬州评话小段《湖底沉尸》在1982年淮阴曲艺会演中获创作奖，潘恒球获表演二等奖。

泗洪县曲艺队　专业演出团体。建于1953年6月。初建时无队长，由泗洪县文化馆派苏北琴书演员李彦玲代理队长职务。1955年县文化馆派吴殿臣兼管曲艺队工作。曲种主要有苏北大鼓、苏北琴书、渔鼓、坠子等。全队四十六人，主要演员有谭林山、谭林奎、陈克怀、李彦玲、高希銮、梁发贵、刘正荣等。曲艺队坚持每年招收新学员，先后培养了一批中青年演员。

曲艺队主要活动在青阳镇、双沟、上塘、峰山、金锁镇、重岗、梅花、界集等较大集市。一般上午赶集演唱，下午休息，晚间深入农村生产队唱晚场，或服从人民公社文化站安排演唱。演唱的传统曲（书）目有《万年青》、《大红袍》、《三侠五义》、《薛刚反唐》、《西游记》、《走马春秋》、《灵霄汉》等。曲艺队还积极改编演唱新曲（书）目，有《野火春风斗古城》、《烈火金刚》、《平原枪声》、《平原游击队》、《铁道游击队》、《芦荡火种》等。其中苏北琴书《老贺到了

小耿家》参加淮阴专区曲艺调演，获创作演出一等奖。1969年被解散。

吴隆柯班　肘鼓子家班。由赣榆县肘鼓子艺人吴隆柯于1955年组建并自任班主。以家庭成员为主，相邀外姓同行参加，最多时八九人，其中女演员四人，人人一专多能，既能打“场面”，又能一角多串。1966年前演出日夜不闲，尤其在农闲季节，除本县乡镇外，还应邀到山东省莒南县农村演唱。吴隆柯班的常演曲目有《打蛮船》、《高文举赶考》、《李彦容赶考》、《朱洪武坐殿》、《杜文学赶考》、《罗衫记》、《白绫记》、《玉杯记》、《汗衫记》、《火龙记》、《钥匙记》、《越墙记》、《绣鞋记》等。“文化大革命”后不再活动。

吴隆柯班的班规为：1.供奉戏祖唐明皇李隆基。去外乡演出离家前和演完回家，都要焚香叩拜，表示感谢开山之恩。2.进班如进家，尊师爱徒，尊老爱幼，不吐狂言乍语，不欺生，不妄大。3.不开演不准动响器，不准动道具，犯前条者罚跪，犯后条者动用家法，均由班主执行惩戒。4.表演实在，不藏不掖。5.外出携带道具，须由专人抱着，放在指定地点。6.忌讳“八大块”，即八字：龙、虎、牙、桥、风、梦、岁、塔。7.本班为长龄班，外来应邀搭班者在戏祖面前订口头合同，中途毁约，只发给路费，取消分成。8.合同期内，如有艺人生病，由班子花钱医治，不减份子。病愈后愿续合同者欢迎，要走者送盘缠上路。9.内外均严禁调戏妇女，犯者轰走；奸淫者打出班子，并通告班外同行，不得留用。

丹阳县曲艺团　专业演出团体。建于1955年，由县文化科领导，方堃负责管理。成员十九人。有扬州评话、苏州评弹、上海说唱、锡剧清唱等曲种。1966年“文化大革命”开始后解散，1980年11月7日重建，由县文化馆代管，负责人风雷。1982年3月，经县政府批准，定为大集体性质，马洪清为团长。同时将团内民间艺人划出，另建“丹阳县民间艺人演出队”。留有苏州弹词两档、苏州评话三档共九人：汤言伯、庞志豪、顾佳音、吴玉苏、苏志君、江月珍、江筱珍、珠兰、冯逸仙等。曾邀请江苏省曲艺团苏州评弹演员侯莉君、马逢伯来团指导。曲艺团先后改编、整理、演出的书目有《审头刺汤》、《救驾武状元》、《顺天除亲王》、《欧阳春出世》和创作的现代书目《特别党员》等。

南京市群鸣相声队　专业演出团体。建于1956年4月。集体所有制。高笑林、马宝璐为正、副队长。队址设于夫子庙讴歌场后面。1957年由张永熙任队长。演员计有高笑林、马宝璐、任文利、钱天笑、郑小山、孙俊华、王喜云、潘庆武、吴伟申、孙士达、关立明、夏石福、顾海泉、王文瑞等。

群鸣相声队建队后，对传统相声都作了整理加工，其中《哭当票》、《算命》参加1957年江苏省第一届曲艺观摩演出大会(南京会演区)演出获得好评。同时，由施佩秋、张永熙根据北京王决的同名相声加工改编，张永熙、关立明演出的新节目《坐享其成》，在参加这次演出后，还被选为参加全国第一届曲艺会演节目。

1958年10月，南京市文化局在相声队的基础上，发展、建立了南京市曲艺团。群鸣相声队随之撤销，全体人员并入南京市曲艺团。

新海连市曲艺组　专业演出团体。1956年7月成立,由新海连市文化科领导。徐州评词艺人程奎忱任组长。曲种有工鼓锣、徐州评词。主要活动于新浦、海州地区。

曲艺组常演书目有《三剑侠》、《济公传》、《薛仁贵征东》、《大宋》、《五花图》、《东唐》、《中汉》、《月唐》、《小香炉》、《七巧图》等。1964年改编上演了《红岩》、《烈火金刚》、《野火春风斗古城》、《平原游击队》等一批革命战争题材书目。

1957年秋,由程奎忱、严必涛、陈佃良代表新海连市出席徐州地区曲艺会演,所编演的《马陷淤泥河》、《三拾履》、《武必兰拜寿》获演出奖。1966年"文化大革命"开始后,停止活动,不久自行解散。

泰州市曲艺组　专业演出团体。1956年由泰州民间艺人组成。组长孔袭章,副组长赵金喜。成员有沈跃庭、陈效田、唐鸣章、姚喜卿等。主要书目有扬州评话《五虎平西》、《水浒》、《三国》、《包公案》等,苏中道情书目《珍珠塔》、《麒麟豹》、《白蛇传》等。演出地区大多在苏北城乡。后孔令辉、钱怀堂、花明、陈尔恒、陈再田、王守仁等先后加入,除演出传统书目外,还新编了《红岩》、《智取威虎山》、《焦裕禄》等书目。

1957年,肖仁创作的苏中道情《六十八变孙悟空》,由赵金喜演唱,参加江苏省曲艺会演,获得好评,曲本由《南京日报》发表。评话演员孔袭章在这次会演中演出《李逵大闹忠义堂》,曲本于1962年经储增镒整理,收入上海文艺出版社出版的《扬州评话选》。1966年"文化大革命"开始后,曲艺组解散。

常熟市评弹团　专业演出团体。1957年成立,魏含英任团长。集体所有制性质,前身为上海市实验评弹团第五组。有苏州评话、苏州弹词两个曲种。成员有魏含英、徐琴芳、侯莉君、钟月樵、顾竹君、谢毓菁、薛惠萍、蒋君豪等十六人。并有专业创作员朱寅全、向正明参加。主要在江、浙、沪吴语地区城乡书场演出。

1959年10月,魏含英、侯莉君、徐琴芳、谢毓菁、薛小飞、邵小华、唐骏麒等调离,至苏州组建苏州地区评弹团。翌年8月,常熟红星评弹队张雪麟、平雄飞、张翼良等二十余人先后并入,重建常熟评弹团。1971年评弹团撤销建制,改为常熟文工团评弹队。1977年2月恢复,常熟评弹二队并入。1979年又调离一批演员至苏州地区评弹团。之后,从苏州评弹学校、常熟艺校培养了一批青年演员如陆建华、沈伟英、王玉立、徐峰等,并成为该团的后起之秀。

常熟评弹团曾先后参加过江苏省评弹会演、江苏省评弹创新节目会演、文化部举办的曲艺优秀节目(南方片)会演等重大曲艺活动。朱寅全创作的短篇弹词《探女》及中篇评弹《梅塘姑娘》曾赴北京汇报演出。后《探女》在1964年《曲艺》杂志发表,《梅塘姑娘》由江苏人民出版社出版。1965年朱寅全创作的《小闹钟与气象台》参加江苏省评弹会演,并在《新华日报》发表。中篇评弹《琴川霹雳》在1978年蒋君豪等八人参加江苏省文化局举办的创作曲目会演中获演出奖。向正明改编的《娃女传》,于1985年获江苏省文化厅及省曲协颁

发的创作奖。

南京市曲艺团　专业演出团体。建于1958年。集体所有制。团长张永熙，副团长张幼臣、李思和、李兴德。全团演员一百零八人。设址于夫子庙。曲种有相声、快板、苏北琴书、河南坠子、安徽大鼓、南京评话、北方评书等。主要演员有张永熙、张幼臣、荣凤楼、马宝璐、顾海泉、李思和、孙素贞、李明珠等。1959年4月，南京市文化局委任李勍为辅导员，不久改任主持工作的副团长，领导整顿工作。通过整团，精简了队伍，集中了一批知名度较高的演员。并于1960年底迁至贡院街六十六号新团址，为演员提供了学习、练功的场所，建立和健全了演出，财务、管理等项制度。

1959年秋和1960年春夏，曲艺团先后从南京市和济南市招收了两批学员，分别学习相声、快板、苏北琴书、河南坠子专业。1961年在南京市首届青年演员汇演中，曲艺团青年演员吕少明、杨桂宝的相声《黄鹤楼》、孙玉亭的数来宝《绕口令》、陈玉英的苏北琴书《樊梨花》、曾淑贞的河南坠子《游西湖》等受到好评。为给青年演员提供更多的演出实践机会，1964年春曲艺团成立了青年队。青年队坚持说新唱新，走自己的路子，上演了一批现代题材的新曲目。如《三学郭兴福》、《画像》、《借驴》、《老邻居》、《劫刑车》、《学雷锋》等。

为发展新曲目，曲艺团组织专门写作班子走与专家相结合的道路，相继产生了一批如《红旗菜场》、《五老村》、《大桥颂》、《刘文简》、《风雪粮站》、《红色饲养员》、《群鲜会》、《太平天国》、《铁道游击队》等新编创曲目。在这期间还有计划地挖掘整理了一批优秀传统曲(书)目，如相声《杂学唱》、《戏剧与方言》、《汾河湾》、《学评剧》、《探亲丢驴》、《三棒鼓》、《铡美案》、《学聋子》、《算卦》、《豆腐席》、《哭当票》；苏北琴书《水漫金山》、《韩湘子上寿》、《杨八姐游春》；河南坠子《李逵夺鱼》、《斩蔡阳》；数来宝《过街落子》等。

1968年南京市曲艺团与南京市滑稽剧团并为南京市文工队。1969年12月至1970年1月，部分人员下放农村或转业工厂，所剩人员并入南京市歌舞团曲艺队。南京市曲艺团遂告解体。

江阴县评弹团　专业演出团体。1958年建团，团长姚震伯。大集体性质。前身为江阴县曲艺艺人联合会评弹会小组。主要演员有杨麟秋、王楚卿、范莉萍、黄佳、卢绮红、李惠良、朱惠林等。该团以面向农村服务为宗旨。

上演传统书目长篇弹词有《珍珠塔》、《双珠凤》、《白蛇传》、《落金扇》、《啼笑因缘》、《黄慧如和陆根荣》；长篇评话有《包公》、《武松》、《杨家将》、《三国》、《绿牡丹》等。二十世纪六十年代开始，改编移植的现代书目，有长篇弹词《苦菜花》、《党员登记表》、《羊城暗哨》、《永不消逝的电波》、《51号兵站》；长篇评话《红岩》、《江南红》、《铁道游击队》、《战斗在敌人心脏里》等二十多部。创作和改编的长篇弹词有《何文秀》、《青凤》、《画皮》及中短篇作品三十多篇。其中朱惠林、卢绮红演出的《春鹰展翅》于1965年参加苏州地区现代书目会演获创作奖和演出奖。1966年通过修改，由原来的九十分钟浓缩成四十五分钟代表苏州地区参

加江苏省评弹书目调演。此书目还在苏州市南林饭店参加对越南民主共和国胡志明主席的招待演出。“文化大革命”中，部分演员转业。1984年恢复上演传统书目，并定向招收学员，送苏州评弹学校培训。1985年全团有演员二十二人。

海门县评弹团 专业演出团体。1958年5月1日由“海门县评弹改进协会”改制而成。专演苏州评弹。团长蔡翠屏。共三十四人。主要演员有蔡翠屏、刘振鸿、潘得祥、江淑华、施友红、倪秋羽、钱建美、王靓等。后于1959年、1962年两次招收学员十多名。经常演出的传统书目有《珍珠塔》、《蔡金莲告状》、《呼家将》、《小金钱》、《征西》、《万花楼》、《五虎平西》、《林子文》等。现代书目有《苦菜花》、《林海雪原》、《野火春风斗古城》、《紧急电话》、《水上交通站》、《香港飘流记》等。

“文化大革命”期间，建制撤销，人员下放农村落户。1981年3月复建。至1985年共有演员八名，多为青年演员，经常演出于南通地区及上海、常州、常熟等地。

常州市评弹团 专业演出团体。由1955年在常州登记和1958年由上海评弹界支援常州的两部分评弹演员组成，1958年建团。集体所有制性质。首任团长郑尔鉴，主要艺术骨干有庞学卿、李娟珍、高翔飞、沈韵秋、王凤珠、余韵霖等。主要书目有苏州评弹《霍元甲》、《雷雨》、《沉香扇》、《钱秀才》、《下江南》、《白蛇传》、《白罗衫》等近二十部。其中《雷雨》曾参加1962年江苏省评弹流派会演，《下江南》曾参加江苏省评话会演。1962年后，又陆续吸收了一批青年演员，在编人员二十多人。“文化大革命”期间解体，一部分人员下放工厂、农村；一部分并入常州市文工团。1977年恢复原建制，原有人员陆续归队。

常州市评弹团建团后，一贯重视书目建设，不断进行传统书目的整理和新编书目的创作，逐步形成自编自演的特点，先后编演的长篇新书目有《杜鹃山》、《红色的种子》、《芦荡火种》、《野火春风斗古城》、《血衫记》、《兰陵白侠》、《十三妹》、《金印缘》等，中短篇书目有《方向盘》、《一千零一夜》、《友谊之花》、《红楼夜审》、《三看御妹》、《三请樊梨花》、《金凤展翅》、《电闪雷鸣》、《龙城明珠》等，开篇有《王杰颂》、《清茶献给周总理》、《我在秋白故居前》等。1978年江苏省苏州评弹创作会演，周玉峰演出的《电闪雷鸣》、邢晏芝、倪淑英、汤小君演出的《清茶献给周总理》获演出奖、创作奖，沈韵秋、汤小君等八人演出的《龙城明珠》、周希明、潘瑛演出的《金凤展翅》获演出奖。《泥腿子也能逛天堂》获全国曲艺优秀节目会演（南方片）创作二等奖、演出一等奖。在书目建设的同时，注意培养新人，先后涌现出邢晏春、邢晏芝、周玉峰、周希明、潘瑛、徐剑虹、倪淑英、汤小君等一批优秀的中青年演员。

启东县评弹团 专业演出团体。1958年6月，由启东县评弹协会改制而成，兼演启海弹词和苏州评弹。团长倪省三，副团长张占初，指导员高希德。主要演员有倪省三、张占初、马允玉、施朝亮、施友仁、顾元章、金志山、杨柳青、陶正元、宋珍芳、陆锦元等。代表书目有《珍珠塔》、《红鬃烈马》、《济公传》、《武松》和现代书目《古城风云》、《林海雪原》、《苦菜花》、《红色的种子》等。至1961年，全团演职员有五十一人。评弹团十分重视对青年演员

的培养，分别从1959年、1961年、1979年招收培养出王洪涤、周振宇、汪静芳、黄锦美等近三十名演员。自1983年始，连续三年选送七名青年演员去苏州评弹学校进修或定向培养，较好地解决了后继无人的问题。

启东县评弹团坚持面向农村，为工农兵服务的宗旨，长年在启东、海门、崇明、南通、大丰、射阳农村，下渔场、矿区、工厂、军营演出。先后创作演出了《杨思兰学文化》、《三战狼窝湾》、《王杰好教员》、《一把垃圾棉》等曲(书)目。为了扩大启海评弹影响，该团于1982年投资一万八千元建造了一个主要供本团演出的专业书厅"瀛东书厅"。

"文化大革命"期间，该团一度改名为"启东县评弹文工团"，1979年恢复原建制。王洪涤为团长。1981年1月22日，该团被批准参加苏州评弹研究会，1983年1月在苏州评弹研究会第二次代表大会上被选为团体理事。

丰县曲艺队 专业演出团体，建于1958年夏，集体所有制性质。首任队长马文标，副队长刘永长。主要演员有孙建文(绰号孙麻子)、李秀荣、于教之、王教云、王教银、王立友、刘永长、巩元福、杨光玉、陈永侠、陈元爱、王福银等。有山东快书、徐州琴书、苏北大鼓、河南坠子、徐州评词、徐州花鼓、拉魂腔、徐州渔鼓、落子、数来宝、相声等曲种。组成六个小队下乡演出。1958年至1960年间，还曾成立过花鼓、拉魂腔、坠子三个化妆演出队。1964年前后，曲艺队掀起学唱新书的高潮，移植、改编、上演了《智取威虎山》、《沙家浜》、《烈火金刚》、《海上侦察记》、《敌后武工队》等，还演出过群众喜爱的小段子《刮胡子》、《借驴》、《闹场院》等。

1966年"文化大革命"开始后，曲艺队改称"毛泽东思想宣传队"。1971年3月20日，"工宣队"宣布艺人上山下乡，户口迁回原籍，曲艺队解散。1979年6月，丰县革命委员会根据《苏委发(79)121号》文件精神，同意恢复丰县曲艺队，人员、户口、粮食供应按解散前待遇。同年，在原址西老市场新建了曲艺厅。县文化局派干部邓贞兰担任曲艺队副队长主持工作，主要演员有刘永长、陈元爱、王福银、谷月侠、刘召兰、尹克理、陈永侠、王志喜等十余人。主要演出传统曲目。并由陈元爱、王晓云为队长，组织了一个以民间艺人为主的四平调演出队和由王福银为队长的柳琴演出队，活跃在苏北鲁南的丰县、沛县、单县、鱼台县等地。1980年4月至5月，经县文化局批准，曲艺队在丰县梆子剧团团部办了一个二十余人的曲艺培训班，以解决接班人问题。同时，开展了挖掘整理曲艺遗产工作，邓贞兰于1980年整理了《传统曲艺选》两册，由徐州市曲艺家协会印发。

1985年徐州市中长篇新书调演，陈元爱演唱的徐州琴书《拳打万国会》获优秀表演奖，彭利华获优秀伴奏奖。同年在徐州广播电台播出。

苏州市火箭评弹团 专业演出团体，1958年9月1日建立。初为评弹队，不久改名为团，团长周志安。主要演员有周志安、徐钰庭、丁蕙芳、汪仁霖、华子影、汪子泉、陈雪藜、顾韵笙等。全团四十五人。曲种为苏州评弹，传统书目有《双珠球》、《西厢记》、《双金锭》、

《杨乃武》、《绣香囊》、《十美图》、《顾鼎臣》、《落金扇》、《描金凤》、《白蛇传》、《双珠凤》、《血滴子》、《金台传》等。新编历史题材或历史故事书目有《后秦香莲》、《蝴蝶杯》、《情探》、《铁弓缘》、《宝莲灯》、《斩包公》等。现代题材书目有《平原枪声》、《苦菜花》、《永不消逝的电波》、《四季飘香》等。

火箭评弹团演出地区为江、浙、沪吴语区城乡码头。演员除每年夏天及年底集中学习外，常年分散在外演出。

1965 年冬，评弹团精简队伍，三十余人转业至工厂，剩余人员并入人民评弹二团。火箭评弹团建制撤销。

苏州市人民评弹二团　专业演出团体，1958 年 9 月 1 日成立。朱霞飞任团长。集体所有制性质。有苏州评话、苏州弹词两个曲种。分设业务、财务和创作三个组。主要演员有李仲康、陈剑青、王如荪、张少伯、汤乃安、严蝶芳、程上之、丁雪君、李子红、汪菊韵、汪逸韵等。擅演的传统书目有《杨乃武》、《啼笑因缘》、《秋海棠》、《顾鼎臣》、《闹严府》、《珍珠塔》、《隋唐》、《描金凤》、《双金锭》等；新编历史题材或历史故事书目有《钗头凤》、《情探》、《王十朋》、《秋江》、《临江驿》，现代题材书目《林海雪原》、《白毛女》、《苦菜花》、《青春之歌》、《战斗在敌人心脏里》、《野火春风斗古城》、《汾水长流》、《南海长城》等。

人民评弹二团主要在江、浙、沪吴语地区城乡书场演出。一个码头演出半月至一个月。有时也组织小分队下乡下厂演出。朱霞飞创作的短篇弹词《一张订婚照》，1962 年在上海文艺出版社《评弹丛刊》发表。1964 年《曲艺》杂志发表了朱霞飞参加创作的短篇弹词《路遇》。

1965 年，人民评弹二团一部分演员支援沙洲县建团。同年冬又有十多名演员转业至工厂。同时，“百花”、“火箭”评弹团撤销建制，剩余演员二十人并入该团。1966 年“文化大革命”开始后，停止活动。

常州市地方曲艺工作团　专业演出团体。1958 年 11 月建立，团长焦鹏飞、副团长顾友梅、须涵清。主要艺术骨干有张荣生、张唯一、丁鹤林、曹寿林、许玉泉等。曲种为单一的常州道情。常演曲(书)目有《小五义》、《隋唐》、《西汉》、《海瑞》、《江南红》、《野火春风斗古城》、《红岩》、《51 号兵站》等。1960 年前后，配合常州市文联、市群众艺术馆对道情的唱腔进行改革，试图用民族乐器替代哼腔“拖下板”，但因多种原因，改革未见成效。

1966 年“文化大革命”开始后，曲艺工作团停止演出活动。大部分演员于 1969 年底和 1970 年初分批下放农村或转业至工厂做工。少数演员并入常州市文工团。曲艺工作团建制撤销。

东台曲艺组　专业演出团体，1958 年建立，由东台县文教局领导。道情艺人禹吉任组长。成员均为道情艺人，有高建中、万家琴、王兰荪、梅绶卿、梅正兴、顾才宝、陈吉林、朱义根、杨惠祥、杨惠钊、王春乐等。常演曲目有《白鹤传》、《义妖传》、《麒麟豹》及若干小段。

曲艺组成立之初，正当“大跃进”之时，艺人除演出传统曲目外，还配合当时形势，编唱小段。平时成员分散到邻县及本县乡镇设点演出；又因东台水上交通发达，一部分艺人就随航船献艺，扩大了苏中道情的影响。

苏州市人民评弹三团　　专业演出团体。1959 年 1 月 7 日成立。团长尤惠秋。集体所有制性质。1960 年因部分主要演员调南京组建江苏省曲艺团而解散。1961 年重建，团长俞蔚虹、副团长袁省达。分设业务、财务和创作三个小组。先后在团的主要演员有李仲康、周玉泉、徐云志、王月香、徐碧英、蒋小飞、邵小华、薛君亚、王鹰、陈毓麟、林慧娟、余瑞君等。常演的传统书目有《珍珠塔》、《包公》、《啼笑因缘》、《描金凤》、《文武香球》、《玉蜻蜓》、《三笑》、《白蛇传》、《岳传》、《杨乃武》等；新编历史题材或历史故事书目有《王十朋》、《梅花梦》、《秦香莲》、《梁祝》、《孟丽君》、《何文秀》、《贩马记》、《武松》等；改编创作的现代题材书目有《苦菜花》、《红色的种子》、《追踪》、《太湖斗虎记》等。1963 年抽调部分演员参加由苏州市文化局组织的“苏州人民评弹团”赴北京巡回汇报演出。邱肖鹏创作的弹词《记得那一年》、《车厢一角》、《假夫妻》等先后在《曲艺》等杂志上发表。

1966 年“文化大革命”开始后被撤销建制。

扬州市曲艺团　　专业演出团体。1959 年下半年筹建，初名“扬州市民间艺术团”。1960 年 4 月正式建立，名扬州市曲艺团。曲种有扬州评话、扬州弹词、扬州清曲。张仲、钟志萍等先后为负责人。1965 年周任如任团长。演员有徐幼良、高再华、沈荫彭、费正良、马凤章、马蓉芳、李信堂、刁习堂、余又春、范遐龄、戴秉章、张慧祥、陈跃南、曹文玉等二十余人，其中多数为扬州评话演员。经常演出的传统书目有扬州评话《三国》、《水浒》、《清风闸》、《八窍珠》、《绿牡丹》、《万年青》、《施公案》、《彭公案》、《英烈传》、《济公传》、《西游记》和扬州弹词《珍珠塔》、《双珠凤》、《双金锭》、《落金扇》、《刁刘氏》、《玉蜻蜓》等。1960 年前后上演过根据小说、戏曲改编的现代题材书目《林海雪原》、《烈火金刚》、《桥隆飚》、《江姐》、《红色的种子》、《夺印》、《李双双》、《长江游击队》、《一个震撼人心的午夜》、《万只鸭子过长江》等。1963 年，评话演员李信堂参加全国曲艺创新说新节目会演，演出《红岩》选段《江姐上船》。1966 年“文化大革命”开始后，曲艺团被撤销建制，演员多数下放至工厂当工人，部分演员并入市文工团成立为曲艺队，移植上演“革命样板戏”等书目。1978 年恢复建制，陈礼江任团长，把创演现代书目列为首要任务，先后推出短篇评话《棋高一着》、《江边卫士》、《市长访贤》和长篇评话《挺进苏北》、《广陵禁烟记》，弹词短篇《双送礼》、《求潘》、《护画》和中篇《喜盈门》等。1977 年，惠兆龙参加江苏省戏曲创作剧目会演，演出扬州评话《棋高一着》，获演出奖；1982 年 3 月，惠兆龙参加全国曲艺优秀节目（南方片）会演，演出《陈毅拜客》，获表演一等奖；同年 7 月，又参加文化部组织的全国曲艺部分优秀节目巡回演出团，赴西北、西南十二个省市演出，历时三个月。1985 年，惠兆龙和弹词演员李仁珍获江苏省文化厅和中国曲艺家协会江苏分会表彰。

扬州市曲艺团先后七次招收学员进团，培养了惠兆龙、杨明坤、李仁珍、沈志凤、徐桂清等一批有一定艺术成就的演员。

苏州地区评弹团　专业演出团体。1959年9月15日成立。团长魏含英。1960年并入苏州市人民评弹一团。1979年重建。重建后朱玉英任团长，朱寅全为副团长。成立时有十四人，属集体所有制性质。团址在苏州观前影剧院二楼。先后有主要演员魏含英、徐琴芳、侯莉君、谢毓菁、唐骏麒、薛小飞、邵小华、钱飞祥、李燕燕、刘宗英、蔡蕙华、潘祖强、陆月娥、卢绮红等。演出的传统书目有《珍珠塔》、《落金扇》、《双金锭》、《刺马》、《啼笑因缘》等；新编历史题材或历史故事书目有《梁祝》、《拜月记》、《法门寺》、《书剑恩仇》、《古都奇案》、《真假太子》、《龙凤箭》、《三戏龙潭》等。1982年3月，朱寅全创作，刘宗英、蔡蕙华、陆月娥演唱的短篇弹词《请您吃糖》，参加文化部在苏州举办的全国优秀曲艺节目（南方片）观摩会演，获创作一等奖，演出一等奖。

1983年，苏州市实行市管县新体制后，苏州地区评弹团于1984年并入苏州市评弹团。

镇江市曲艺团　专业演出团体。1960年2月，在“镇江市曲艺联谊会”的基础上进行筹备，9月30日正式成立。徐彬、赵慈风先后任团长，扬州评话演员王筱堂任副团长。有扬州评话、苏州弹词、苏州评话、上海滑稽、相声、单弦、京韵大鼓、梅花大鼓、快板书等九个曲种，共四十人（含学员）。



1961年秋，精简机构，北方曲艺演员因在镇江演出不适应而离团，其他曲种部分演员转业，剩二十余人。1969年底该团建制被撤销，人员多数下放农村，少数转业改行，另在镇江市文工团中成立曲艺队。1979年8月，恢复镇江市曲艺团，王筱堂任团长，调回部分人员，有演员十二人。后因老演员陆续退休，人员不足，从1981年起，先后吸收特约演员，至1985年有正式演员四人，特约演员三人。

主要演员先后有王筱堂、徐伯良、包天香、吴迪君、朱传鸣、陈丽鸣等。常演书目有扬州评话《水浒》、《三国》、《西汉》、《八窍珠》、《绿牡丹》；苏州评弹《双珠凤》、《玉蜻蜓》、《金陵杀马》、《杨乃武与小白菜》、《何文秀》等。创作、改编演出的现代题材书目有《红岩》、《羊城暗

哨》、《51 号兵站》、《江上明灯》、《抢潮记》、《出山》、《京江怒涛》等。

镇江市曲艺团创作的中篇评弹《抢潮记》于 1965 年参加江苏省评弹创作书目会演，受到广泛赞誉，大会为之召开了《抢潮记》座谈会；新编扬州评话《找对象》、《妙高台》、《双祭灵》、《鸡鸭官上任》、《谢谢你》、《亲家》、《追车寻嫂》和传统书目的选回《燕青短路》、《石秀探庄》等，曾参加了第一、二、三届“广陵书荟”演出。上海《说新书》1981 年第三辑发表《石秀探庄》；湖北《古今传奇》1983 年第三期刊出《燕青短路》；《亲家》、《谢谢你》、《追车寻嫂》和《韩信执法斩殷盖》分别由《曲艺》杂志于 1983 年 5 月、1984 年 10 月、1985 年 9 月发表。

南京市白局曲艺团　专业演出团体。1960 年春，在原“南京市工人白局曲剧团”基础上组成。刘文玉任团长。演员有马敬华、潘春华、周惠琴、徐春华、高晓宁及老艺人纪鑫山、伴奏员聂少庭、徐东宝等十一人。团址设于南京市工人文化宫内。

曲艺团成立后，先后整理、排演了传统曲目《机房苦》、《数灯》、《骂猫》、《拜寿》、《卖油郎独占花魁》、《梅花四弄》及新创作的《王杰》、《母子会》、《王老头配茶壶》等歌颂先进的曲目。1963 年前后，又从江苏省戏曲学校和其他单位调进一批人员，并配备了编剧、导演，全团增到四十余人，试图把坐唱形式发展为走唱形式，并化妆演出。移植排演了《借罗衣》、《三家福》、《借靴》等折子戏。经过半年多的实验，未获成功，大部分人员又调出。1964 年 10 月，中共南京市委致函市总工会中共党组，同意将南京市白局曲艺团划交南京市文化局领导，为全民所有制。

1966 年 9 月，“文化大革命”开始后改名为“南京市地方曲艺剧团’；同年 11 月，又易名为“南京市地方说唱团”。1969 年 5 月被撤销，全团人员除少数转业外，大部分并入南京市话剧团。

江苏省曲艺团　专业演出团体。1960 年 5 月 10 日成立于南京。与江苏省歌舞团、江苏省话剧团同属江苏省歌舞话剧院。1962 年江苏省歌舞话剧院撤销，江苏省曲艺团直属江苏省文化局领导，是江苏全省当时唯一的国营曲艺演出团体。建团时，全团有演职员二十余人。其中苏州评弹演员十二人，扬州评弹演员六人，其他曲种演员四人。主要演员有苏州评话演员金声伯，苏州弹词演员曹啸君、侯莉君、汪梅韵、尤惠秋、徐琴芳、高雪芳、杨乃珍，扬州评话演员王少堂、康重华、夏小台、王丽堂，扬州弹词演员张慧侬等。创作人员有郁小庭、张棣华。正团长空缺，张韵萍、曹啸君、王万青任副团长。一年后，钟兆锦任团长。1962 年，根据本人意愿，徐州琴书演员丁兰英、伴奏员徐教明和工鼓锣演员张同举先后离团回原籍；相声演员卜照华调至江苏省歌舞团，仅剩苏、扬两地的评话和弹词四个曲种。

江苏省曲艺团在发展过程中通过江苏省戏曲学校评弹班和苏州评弹学校输送，以及本团自己培养等各种途径，培养了徐祖林、徐宾、孙世鉴、张文婵、马逢伯、顾群、李来淼、董梅、唐文莉、黄霞芬、汪正华等一批中青年演员，全团演职员最多时有五十余人。

江苏省曲艺团上演的书目，有传统长篇扬州评话《水浒》、《岳传》、《三国》，苏州评话

《包公》、《七侠五义》;传统长篇扬州弹词《珍珠塔》、《落金扇》、《描金凤》、《白蛇传》,苏州弹词《金钗记》、《双珠凤》、《三笑》,以及中华人民共和国成立后新编的历史故事书目《秦香莲》、《梅花梦》、《王十朋》等。此外,还上演了新编创书目长篇苏州弹词《洗冤录》、《江姐》,扬州弹词《李双双》;中篇苏州弹词《球拍扬威》、《谁是最美的人》、《多多》,扬州弹词《喜盈门》;短篇苏州弹词《故事会》、《探情记》、《春到银杏山》;短篇苏州评话《顶天立地》、《夜奔伏虎涧》、《高大娘放哨》以及弹词开篇《小小雨花石》等。

江苏省曲艺团除长期深入江苏大江南北广大城乡为群众演出外,还走出江苏参加过多次重要的艺术交流及演出活动。1963 年 9 月,杨乃珍随中国艺术团出访日本、香港。1963 年 10 月,苏州弹词演员侯莉君、汪梅韵、高雪芳参加苏州评弹团赴北京、天津等地巡回演出。1975 年纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发展三十三周年,部分演员赴京和其他兄弟曲种演员高元钧、王毓宝、马季等同台演出。1980 年和 1982 年苏州评弹演员金声伯、杨乃珍、曹啸君、徐祖林、董梅等先后两次赴香港参加当地艺术节的演出活动等。

太仓县评弹团　　专业演出团体。1960 年 5 月由“太仓曲艺联合会”发展而成,集体所有制性质。团址在太仓新民街十八号。团长徐骥。初建团时全团三十八人。“文化大革命”期间,撤销建制,并入太仓县沪剧团。1978 年恢复建制,全团有二十四人。

太仓县评弹团先后有主要演员蒋石屏、胡鹿鸣、肖玉玲、秦肖荪、曹织云、张碧华、沈蕙荪、沈友梅、蔡雪鸣、沈守安等。常演的传统书目有《杨乃武》、《三国》、《啼笑因缘》、《秋海棠》、《落金扇》、《玉蜻蜓》、《青蛇传》、《绿牡丹》、《乾隆下江南》、《文武香球》等,新编历史题材或历史故事书目有《梅花梦》、《双杯传》、《纣王与妲己》、《柳金婵》、《蛟龙传》、《蝴蝶杯》、《五虎缘》、《唐知县》等;现代题材书目有《红色的种子》、《芦荡火种》、《金沙江畔》、《王孝和》等。1978 年参加江苏省文化局在苏州举办的评弹创作节目会演,该团曹织云等六人演唱的中篇弹词《风满石榴庄》获演出奖。

太仓县评弹团演出地区为江、浙、沪吴语地区。除在书场演出外,偶尔也组织小分队下乡下厂演出。1982 年后,陆续从苏州评弹学校分进一批毕业生。1985 年底,共有九档弹词,一档评话,演员二十二人。

宜兴县评弹团　　专业演出团体。1960 年 8 月 30 日成立。孙启彭任团长,沈如舫任副团长。主要演员有王文稼、戴一英、陈平宇、秦锦雯、华国荫、强玉华、毛学庭、裘凤天、黄春峰等。全团演员十六人,演出书目有《团圆之后》、《香茗奇案》、《神弹子》、《林子文》、《霍元甲》、《林则徐》、《三国》、《英烈》等。

1968 年,宜兴县评弹团并入宜兴县工农兵文工团,除唱一些开篇外,主要为戏剧演出“跑龙套”。1970 年秋,工农兵文工团撤销,演员大部分回原籍,少数就地安排转业。1976 年 4 月,中共宜兴县委批准恢复宜兴县评弹团建制,派蒋尧民为团负责人。调回评弹演员华

国荫、强玉华、华梦、沈如冰、毛学庭、施亚君、刘安平等人;1977年下半年起,又调进快板书、相声、上海说唱演员多人,成为多曲种演出团体。该团新创作的短篇弹词《中流砥柱》(华国荫作)、中篇弹词《响山红》(蒋尧民作)于1978年4月参加在苏州举行的江苏省评弹会演,获创作奖和演出奖。1979年上半年,李葆卿、吴似珊、沈如舫等原苏州评弹演员落实政策回团,其他曲种演员先后离去。其后,逐步培养了杨琼、丁建伟、顾国良、张玉娟、王琴等新秀。

昆山县评弹团 专业演出团体。1960年8月成立。团长杨振麟。集体所有制性质。全团演员二十二人。有苏州弹词、苏州评话两个曲种。团址在昆山县玉山镇西街五十二号。"文化大革命"期间被迫解散,人员有的转业,有的附属于昆山县锡剧团。1978年恢复建制,原转业人员大部分归队。

昆山县评弹团主要演员有杨振麟、曹振祥、张文荫、马世安、刘宗英、蔡小娟、翟素珍等。常演的传统书目有《三国》、《包公》、《林子文》、《闹严府》、《珍珠塔》、《孟丽君》等;新编历史题材或历史故事书目《武松》、《法门寺》、《白罗山》、《蝴蝶杯》、《拜月记》、《玉堂春》、《莫奈何》、《青蛇传》、《五命奇案》、《秋霜剑》、《斩白妃》、《二侠剑》等;现代题材书目有《野火春风斗古城》、《苦菜花》、《永不消逝的电波》、《夺印》、《红岩》等。1978年4月该团参加江苏省文化局在苏州举办的评弹创作节目会演,钱益信、张鹰以短篇弹词《西宿河畔》获演出奖。

昆山县评弹团演出地区为江、浙、沪吴语地区,演员除必要的集中学习外,常年分散在外演出。1982年后有苏州评弹学校毕业生分配进团,至1985年全团有五档弹词、两档评话。

无锡市曲艺团 专业演出团体。1960年10月,由无锡市先锋、红旗两个评弹组,苏州市曙光评弹组,无锡县评弹组和无锡评曲小组合并组建。团长熊云峰,副团长陈雪舫、朱一鸣。全团五十四人,集体所有制性质。有苏州评话、苏州弹词、无锡评曲三个曲种。

1964年10月,原江苏省曲艺团演员尤惠秋和朱雪吟夫妇调入该团。全团除演出《杨乃武》、《王宝钏》、《王十朋》、《林冲》等传统书目外,还组织了"学雷锋"、"学王杰"、"学习焦裕禄"等专场演出,并编演了《青春之歌》、《洪湖赤卫队》、《琼花》、《野火春风斗古城》、《珊瑚姑娘》等现代题材书目。1965年以用苏州弹词曲调谱唱的《毛泽东诗词》参加江苏省评弹现代题材书目会演开幕式,博得好评。后至常州、苏州、上海等地巡回演出,中共上海市委还特邀演唱组在文艺会堂为上海文艺界举行招待演出,得到上海文艺界的赞赏。

"文化大革命"期间,绝大部分演员下放农村劳动或转业,1970年2月被迫撤销。

徐州市曲艺团 专业演出团体。集体所有制,隶属徐州市文化处。1961年2月成立。团长王昌平,副团长刘生平。下设段子队、蔓子队。曲种有徐州琴书、坠子、快书、相声、大鼓、评词、渔鼓及西河大鼓、皮影等。全团六十余人,主要演员有杨士喜、孙成才、朱邦霞、

魏云彩、胡景侠、邢桂新(琴书),范筱英、尤桂琴、郭合银、王云彩、杨文秀(坠子),孙建文、刘蔚兰(快书),张明新、张荣甫、田海鹏、刘玉辉(相声),朱元才(渔鼓),郑良怀、刘宪松(大鼓),赵永卿、陈剑楼(评词)及弦师黄昆溪、赵仁安、王永奎等。

蔓子队演员主要在市区四关十多个书场及贾汪镇几个书棚演出;他们多是老艺人,主要书目有《杨家将》、《包公》、《云台中汉》、《恶僧传》、《三省庄》、《大红袍》、《五老会七侠》、《孟丽君》、《呼延庆打擂》、《八美图》及新书《林海雪原》、《烈火金钢》、《新儿女英雄传》、《红岩》等。段子队以百花园书场及庆云书场为演出基地,还经常巡回在徐州所属各县、苏北、鲁南各市,南京、滁县、蚌埠,商邱、开封、郑州、上蔡、洛阳等广大地区。他们的保留书目有:《猪八戒拱地》、《刘二姐算卦》、《追驴》、《马前泼水》、《邱少云》、《渔夫恨》(琴书),《宝玉探病》、《拾棉花》、《江姐》(坠子),《十字坡》、《亲生儿子闹洞房》(快书),《昨天》、《一等于几》、《雷锋颂》(相声),《贤良女劝丈夫》、《捞杂草》(渔鼓)等数十个段子。

1964 年秋,蔓子队演员说唱新书有困难,绝大部分被遣散。

1970 年 12 月,值“文化大革命”,曲艺团并入市歌舞团为曲艺队,他们大多演出中心任务的节目,少数人还参加演出舞蹈。1977 年 5 月,招收琴书、坠子、相声、三弦学员二十名。

1978 年 8 月,经批准,重新成立曲艺团,集体性质(半数人员是全民),编制四十五人。牛本清、杜守仁为副团长。主要演员:刘立武(快书),孙成才、朱邦侠、魏云彩(琴书),张明新、孙长龙(相声),范筱英(坠子),杨邦嘉(快板书)和青年演员蒋立侠、张巧玲。经常演出书目:《假大空》、《赵部长探亲》、《送梳子》、《刘二姐算卦》、《一车高粱米》等。主要在市区及连云港等地演出。

1980 年 10 月,撤销建制,并入歌舞团为曲艺队。尚有两档琴书,两档相声。

吴江县评弹团 专业演出团体。1961 年 5 月 1 日成立,戚加萍、李天峰任副团长。全团十一人,属集体所有制性质。团址在吴江县松陵镇。曲种有苏州评话和苏州弹词。主要演员先后有戚加萍、李天峰、张如庭、李荫、钟玉玲等。常演传统书目主要是评话《三国》、弹词《十美图》、《林子文》(《顾鼎臣》)、《描金凤》、《双珠凤》、《三笑》及《四香缘》等;新编历史题材或历史故事书目有评话《年羹尧》、弹词《十八金罗汉》、《吕四娘》等。演出地区为苏州、上海、浙江杭州、嘉兴、湖州地区。每年除一两次集中学习外,演员常年分散在外演出。“文化大革命”开始后,1969 年撤销建制,并入吴江县锡剧团。1972 年恢复,至 1985 年年底,有两档弹词,一档评话。

前线歌舞团曲艺队 专业演出团体。建立于 1961 年 9 月。隶属于南京军区政治部。陈久安任副队长,代理队长职务。演员来自原“新四军战地服务团”、“华东野战军文工团”,以及“中国人民志愿军文工团”。有相声、快板书、山东快书、徐州琴书、苏州评弹、上海说唱、扬州评话等曲种。1965 年,张小尧任队长,全队十八人,主要演员有陈北海、崔金兰、吴

钧、陈增智、刘佩勇等。以后通过从部队调干，培养了一批中青年演员。

曲艺队成立后，整理和演出过传统曲目徐州琴书《猪八戒拱地》，山东快书《武松打虎》、《武松赶会》、《鲁达除霸》，相声《戏剧杂谈》、《绕口令》、《黄鹤楼》，苏州弹词《唐伯虎点秋香》、《秦香莲》等。

前线歌舞团曲艺队的演员，多次参加全国和全军的演出活动，并着重为华东五省一市所属部队及当地党政机关和人民群众演出。多年来，曲艺队创作了在军内外有较大影响的曲目如山东快书《李三宝》系列，相声《了如指掌》，弹词《夸班长》、《泪花曲》，数来宝《幸福岛上安下家》等。

1963 年 11 月，全军推广"郭兴福教学法"，曲艺队深入到军事训练大比武现场体验生活，并对各军区、兵种的"尖子分队"作慰问演出。叶剑英元帅由南京军区副司令员段焕竞陪同观看了演出。1964 年 5 月，参加全军第三届文艺会演。苏州弹词开篇《夸班长》、《迎新曲》，山东快书《李三宝比武》，相声《水浒外传》、《热心人》，数来宝《幸福岛上安下家》等，均获优秀创作奖和优秀表演奖。并与全军其他获奖曲目组合，于 6 月 4 日在北京中南海紫光阁礼堂向中国共产党中央和国家领导人作汇报演出。观看演出的有国家主席刘少奇、国务院总理周恩来、副总理薄一波、陆定一、总参谋长罗瑞卿等。演出后，党和国家领导人与演员们合影留念。

1976 年 6 月，以扬州评话《飞兵向前》、苏州弹词开篇《右倾翻案不得人心》、上海说唱《一张票根》等参加在北京举行的全国曲艺调演。1979 年 3 月，曲艺队奉命赴云南省河口前线，向对越自卫还击作战部队进行了为期四十天的慰问演出。曲艺队有八名演员深入到最前线演出。即编即演的三人数来宝《边防线上赞英雄》，歌颂了战斗部队的英雄事迹。1981 年 8 月，参加国家文化部在天津举办的全国曲艺优秀节目（北方片）调演，喻雪芳、王伊冰演唱的苏州弹词《泪花曲》、杨鲁平、吴钧演出的相声《政治课》获表演二等奖；1982 年 3 月，参加国家文化部在苏州举办的全国曲艺优秀节目（南方片）调演，徐林达、顾之芬演唱的《鸭蛋曲》获创作、演出一等奖。

1981 年 12 月，前线歌舞团奉命以曲艺队为主，组成有二十五名演员的"军委总参谋部、总政治部、总后勤部慰问团"，向南海前线、驻西沙群岛诸岛的守军部队进行了慰问演出。

苏州市百花评弹团　专业演出团体。1961 年 10 月 3 日由"卫星评弹队"改名而成。团长赵月菁。有苏州评话与苏州弹词两个曲种。主要演员有赵月菁、罗慧丽、张君谋、马燕芳、陈瑞安、盛玉影、王吟秋、夏如美、朱汉文、赵玉昆等，全团五十余人。常演的传统书目有《十五贯》、《落金扇》、《倭袍传》、《文武香球》、《大红袍》、《三国》、《东汉》、《玉蜻蜓》、《十美图》、《林子文》、《杨乃武》等；新编历史题材或历史故事书目有《秦香莲》、《孔雀胆》、《王十朋》、《卖油郎》、《武松》等；改编创作的现代题材书目有《红岩》、《苦菜花》、《红色的种子》、

《烈火金刚》、《杜鹃山》、《一千零一夜》等。1965年冬，精简评弹队伍，有三十余人转业至工厂，余下演员并入人民评弹二团、三团，部分调至沙洲县评弹团。百花评弹团建制随即撤销。

宿迁县曲艺队 专业演出团体。成立于1961年，由县文教局直接领导。陆裕辉任专职队长。分成段子队和蔓子队两个分队。段子队由原曲艺联合会部分年轻演员和新招收的部分学员组成。曲种有徐州琴书、苏北大鼓、山东快书、相声、快板书、徐州渔鼓、河南坠子等。段子队主要演员有孙朝书、陈士元、张金侠、张银侠、曹月英、刘庆德等。先后编演了徐州琴书《借驴》、《一把米》、《八块八》，苏北大鼓《林海雪原》、《桥头镇》、《杨母坠楼》、《敌后武工队》，徐州评词《镖打九江王》、《三吃鱼》等曲目。段子队以舞台演出为主，活动于淮阴、徐州、连云港及皖北、鲁南等地。蔓子队以说唱长篇书目为主，主要演员有王春业、陈茂田、唐学朋、张明爱、王修珠等。除在本县演出外，还经常到邻县和山东、安徽等地活动。除整理演出近百部传统书目外，还编演了《湖畔枪声》、《金丝玉马记》、《苦菜花》、《野火春风斗古城》等新书目。

1968年，建制被撤销，艺人全部下放农村。1979年恢复建制，范德才为队长。1981年经文教局考核发证，吸收了部分新学员。全团包括马戏团和杂技魔术组在内，共有一百二十六人。

南京市百花曲艺团 专业演出团体。成立于1962年初，集体所有制。属秦淮区文化科领导。团长李思和，团员有王筱云、金少臣、王宝珍、杨步松、杨启功、刘永志等二十四人。演出曲种有南京评话、北方评书、河南坠子、苏北琴书、安徽大鼓、小魔术等。演出曲目大都为长篇书目，如安徽大鼓《杨家将》，南京评话《飞龙传》，苏北琴书《天宝图》、《张廷秀私访》，北方评书《大宋八义》、《云台中汉》，鼓书《封神演义》、《东西汉》等。经常在夫子庙游乐场演唱。"文化大革命"后期，部分人员转业，部分人员下放农村，百花曲艺团宣告解散。

海州曲艺团 专业演出团体。1962年7月由海州区文化站站长陈以铎组织创办，集体所有制性质。团址设在海州大寺。吴慎修任团长兼导演。曲种有海州宫调牌子曲、徐州柳琴、相声、山东快书等。全团十五人。主要演员有朱安修、刘士友、杨雪莲、顾明华、董月华、刘秀英。弦师有陈以铎、张文俭、骆宝楼。后从社会各行业知识青年中吸收培养了一批演职人员。

曲艺团成立后，在海州、东海、赣榆等地演出。主要曲目有淮海调《秋香送茶》、《打干柴》、《饮水思源》、《雪山放羊》，牌子曲坐唱《歌唱社会主义好》、表演唱《夸地瓜》，徐州柳琴《夸产品》，山东快书《武松打虎》等。其中新编淮海调《饮水思源》参加连云港市1963年元旦首届职工业余文艺会演，获优秀创作奖、优秀导演奖、优秀演员奖和优秀演出奖。

曲艺团活动仅半年，因经费等困难，经海州区委研究，宣布解散。

吴县评弹团 专业演出团体。1963年成立，团长强新中。全团十六人。集体所有制

性质。有苏州弹词、苏州评话两个曲种。团址在苏州市人民南路七十三号。主要演员有陈丽鸣、张自正、何学秋、肖玉玲、徐慧珠、陈继龙等。常演的传统书目有《玉蜻蜓》、《白蛇传》、《双珠凤》、《双金锭》、《杨乃武》、《十美图》、《林子文》、《三笑》、《玉连环》、《落金扇》、《绿牡丹》、《麒麟豹》等。新编历史题材或历史故事书目有《白罗山》、《三盗鱼肠剑》、《天魔女》、《宫廷怨》、《卖油郎》、《二美图》、《江南八侠》、《小红袍》、《武则天》、《清宫奇案》、《太湖传奇》、《奇缘剑》等。

吴县评弹团于"文化大革命"开始后停止演出活动，1968年被撤销建制。1973年恢复。1982年后，从苏州评弹学校和社会上吸收一批青年演员。至1985年底共有八档弹词，三档评话。

沙洲县评弹团　专业演出团体。1965年11月成立。团长刘家昌。演员来自苏州市人民评弹一、二团及百花、火箭评弹团。苏州市并支援创作人员一人。全团十九人。团址在沙洲县杨舍镇。有苏州评话、苏州弹词两个曲种。主要演员有张国良、张少伯、王肖泉、陆剑青、王楚人、周佩华、李子红、张树良等。常演的传统书目有《三国》、《隋唐》、《神州会》、《三笑》、《双金锭》、《白蛇传》、《杨乃武》、《绿牡丹》等；新编历史题材或历史故事书目有《四进士》、《白罗山》、《贩马记》、《白水滩》、《龙凤怨》、《甘凤池招亲》、《琴瑟图》、《玉鲤记》、《康熙皇帝》、《打銮驾》、《沉香扇》、《龙凤杯》等；现代题材书目有《红色娘子军》、《苦菜花》、《林海雪原》、《江南红》等。

沙洲县评弹团于1966年"文化大革命"开始后停止演出活动，1968年被迫解散。1972年恢复建制，张国良任团长。1978年张国良创作演出的短篇评话《飞夺泸定桥》参加江苏省文化局举办的评弹创作节目会演，获创作、演出奖。1985年徐文炜编写 的长篇弹词《琴瑟图》获江苏省文化厅、中国曲协江苏分会颁发的创作奖。

沙洲县评弹团演出地区为江、浙、沪吴语地区，偶尔也组织小分队进行巡回演出。至1985年底，有六档弹词演员。

新沂县曲艺队　专业演出团体。1966年5月1日建立。集体所有制性质。前身为新沂县曲艺艺人联合会。曲艺队计三十九人，其中学员十一人。季良奎任队长，晁岱民、邹新瑞、徐振元、李殿奎任队委兼演出组组长。主要演员有晁岱民、樊加玉、郝圣坤、邹新瑞等。艺人们分组、分片到乡村演出，按艺术水平高低定工资基本分，每月按收入多少定分值、发工资，体现按劳分配，多劳多得原则。

曲艺队常年在农村基层演出。曲目有琴书《林海雪原》、《烈火金刚》、《平原枪声》、《红灯记》、《铁道游击队》、《野火春风斗古城》、《夺印》；大鼓《刘文彩》、《风雪大别山》、《战上海》、《夜闯珊瑚潭》、《欧阳海》；评词《水落石出》、《孤坟鬼影》；大鼓《桥隆飚》等。1970年5月曲艺队被解散，八名城市户口艺人下放农村劳动。1979年3月，曲艺队恢复，通过民主选举，文化馆干部王新亚任曲艺队队长，晁岱民、李新中任副队长，邹训启、邹新瑞、顾振

寰、徐振元任队委。曲艺队恢复后，多次组织新曲目创作，参加徐州地区会演，曲目《夫妻之间》、《订亲鞋》、《找对象》(1982年)、《豆腐王外传》(1985年)等获创作、表演奖。琴书艺人沈大洲、李云等多次获表演奖。

邳县段子队　专业演出团体。1966年5月13日成立。大鼓艺人苑西德任队长。曲种有徐州琴书、徐州大鼓、徐州评词。全队二十三人，主要演员有秦德林、王桂兰、沈寅太、李保金、苑西德、卢继文、胡玉莲、朱邦霞、薛洪生、彭金芝。后又补充了何文俊等青年演员。

段子队成立后不久，禁唱老书，规定唱中短篇新书。在中共邳县县委党校集中学唱《智取威虎山》、《红灯记》、《丰收之后》、《匪特落网记》、《江姐》五部中篇。三个月后在运河书场集中考唱，9月初分六个小组，由秦德林、苑西德、曹德山、魏贤俊、朱邦霞、郭恒胜分别带队包片演出。根据不同水平规定每场收费三至五元，文教局每月补助工资三十五元至四十五元。形成“说中心，唱中心，配合政府一条心”的工作局面。短篇《王杰来到地雷班》、《三麦移栽就是好》、《新娘子积肥》、《布告命令要执行》等五十多个小段在城镇乡村及各种会议上演唱，受到领导和群众的欢迎。段子队还配合县文艺创作组创作和改编了一批中长篇书目。如《邳南烽火》、《敌后武工队》、《平原枪声》、《儿女风尘记》、《箭杆河边》等。1972年3月，徐州地区举行曲艺会演，段子队演唱的徐州琴书《拦惊马》、《血泪仇》、《重逢》受到表彰。1979年段子队自行解散。

无锡市沪剧团评弹队　1971年4月，由原无锡市曲艺团安排到市锡剧团、剧场的部分演员组建。队长朱一鸣，副队长陈晔、赵丽芳。隶属于无锡市沪剧团，集体所有制。全队有朱一鸣、尤惠秋、平汉良、赵丽芳、傅月香、朱雪吟、刘雪华、邹丽英、陈晔、强凡君、沈源等十一人。

评弹队建立后，曾对演出形式及伴奏等作了改革尝试。创作的中篇评弹《血防线上》，三个小时左右的时间内演完一个完整的故事。乐器方面除了原有的三弦、琵琶外，还增加了笛子、二胡、大提琴、大三弦、扬琴伴奏。尾声《送瘟神》的合唱由大乐队伴奏，并增加沪剧团演员参加合唱。配合幻灯、天幕。之后，又创作排演了《夺印》、《柜台一兵》、《快马加鞭》、《西沙战歌》、《磐石湾》、《园丁之歌》、《金绣娘》、《打虎上山》、《打狼记》等现代题材中短篇书目和新编历史题材书目《甲午风云·大闹庆功宴》等。

1977年，评弹队赴常州、沙洲、盛泽和浙江平湖、宁波、嘉兴、杭州等地巡回演出。当年6月，在杭州演出的尤惠秋、朱雪吟、赵丽芳受到中央领导陈云的接见。

1978年2月，曲艺队从苏州招收了男女七名学员，原曲艺团其余下放人员也先后归队参加演出，重建无锡市曲艺团。

苏州市评弹团　专业演出团体。前身为曹汉昌任团长的“苏州人民评弹团”。1971年改建，夏玉才、张瑞昌为负责人。有苏州评话、苏州弹词两个曲种。1976年粉碎“四人帮”后，原人民评弹团转业、下放的演员相继归队，进入市评弹团，仍由曹汉昌任团长，魏含

英为副团长。此后历任团长、副团长的有费瑾初、颜仁翰、俞蔚虹、邱肖鹏、杨作铭、毕康年、朱玉英、朱寅全、龚华声、周明华、尤志敏等。

苏州市评弹团除整理、加工了一批有影响的传统书目外，还改编、创作了一批历史题材和现代题材的新书目，如《白衣血冤》、《普通党员》、《老子、折子、孝子》、《遗产风波》等中篇及《九龙口》、《三个侍卫官》、《芙蓉锦鸡图》、《明珠案》、《飞龙仇》、《秦宫月》、《鹦鹉缘》、《清代三侠》、《武则天》等长篇书目。

苏州市评弹团成立后，多次参加省以上的会演调演。获奖励的有短篇《请您吃糖》、《遗产风波》(一折)、《婚姻大事》、《深夜送瓜》、《风雨夜》；中篇《白衣血冤》、《普通党员》；长篇《九龙口》、《三个侍卫官》、《芙蓉锦鸡图》等。获奖作者有邱肖鹏、朱寅全、周景标、杨作铭、徐檬丹、龚华声、潘祖强等。获奖演员有刘宗英、蔡惠华、陆月娥、魏含玉、侯小莉、赵慧兰、余瑞君、夏汝美、言慧珠、金月庵、吕晓露、杨玉麟、钱正祥、史雪华、邵小华、王鹰、陈剑青、王月香、龚华声、潘莉韵、薛君亚、王小蝶、毕康年、潘祖强、蔡小娟等。

苏州市评弹团演出地区主要在江、浙、沪吴语区各地城乡书场。曾派员赴意大利、法国及香港地区演出。至1985年共拥有弹词二十七档、评话十八档。还开设了“光裕招待所”及“服装厂”等第三产业。团址迁至苏州市珍珠弄五号。

连云港市文工团曲艺组　　专业演出团体。1973年成立。王善同任组长，集体所有制性质。曲种有相声、山东快书、快板书。成员有相声演员马宝禄、任文利、段大鹏、王善同，快板书演员王新贵，山东快书演员孙玉亭等。

曲艺组成立后，主要是随文工团同台演出，常演的书目有相声段子《学评戏》、《帽子工厂》、《喇叭声声》、《赞不完》、《友谊颂》，山东快书《武松》片段、《街头哨兵》，快板书《劫刑车》、《绕口令》、《鲁达除霸》、《送亲人》等。1977年10月，曲艺组曾携带创作书目快板书《送瓜记》、相声《会说话的眼睛》、单口相声《王洪文献丑记》参加江苏省专业文艺团体创作节目会演。并随团赴苏州、无锡、泰州、戚墅堰、淮阴等地巡回演出。1980年随同文工团一起解散。

无锡县评弹团　　专业演出团体。1974年11月建立。集体所有制性质。团长兼指导员狄型生。共十二人。1979年王树德任团长，吴君言任副团长，演员二十八人。主要演员有吴君言、周罗方、王玉良、黄小洁、吴敬希等。演出的传统书目有《林子文》、《描金凤》、《双珠凤》、《珍珠塔》、《杨乃武》、《包公》；现实题材书目有《红岩》、《江南红》、《四下江南》、《秋海棠》、《林海雪原》、《野火春风斗古城》；自编创作中短篇书目有《白丹山》、《镇海寺》、《打金枝》、《薛樊缘》、《情深似海》、《闯王平叛》、《夺印》、《约会》等。许继荫创作的中篇弹词《闯王平叛》，1978年4月参加江苏省文化局在苏州举办的苏州评弹创作节目会演，获演出奖。

无锡县评弹团常年在农村演出，从1982年起重视培养学员，为此，1982年6月13日

《中国农民报》发表《他们活跃在水乡》,1983 年《上海戏剧》第四期发表《招收自费学员、培养书坛新人》等文章,予以赞扬。

武进县评弹团　专业演出团体。1976 年 1 月成立,始名"武进县评弹队",1978 年 1 月改现名。集体所有制。负责人先后有冯伯明、张晓曙。先后进团的演员有王仲君等十余人。主要演出书目有《杨乃武与小白菜》、《唐伯虎智圆梅花梦》、《武大郎做亲》、《秦香莲》、《51 号兵站》等。

1978 年 4 月,短篇弹词《银花赞》(王绿萍、马中原创作,王仲君、王绿萍演唱)参加江苏省文化局在苏州举办的苏州评弹创作节目会演,获演出奖。

1985 年被撤销。

南京市歌舞团曲艺队　专业演出团体。1977 年成立,设址于南京市歌舞团内。演职员十二人,负责人张永熙,主要演员有孔幼平、孙素贞、梁尚义、吕少明等。曲种有相声、南京评话、苏北琴书和快板书。

南京市歌舞团曲艺队成立后,除南京市外,也去华东地区一些省市演出。常演曲(书)目有相声《大桥》、《新天仙配》、《杂学唱》、《翩翩起舞》、《越剧通》;南京评话《吕四娘刺雍正》、《乾隆下江南》;快板书《借枪》、《十八愁》等。1984 年曲艺队实行承包,由孙玉亭任队长,对外使用"南京市曲艺剧团"名称。1985 年年底承包期结束,仍用原名。

赣榆县曲艺队　专业演出团体。1978 年由县文化馆组建成立。经民主选举,苏北琴书艺人李公庆任队长。县文化馆专业艺术干部万事全、陈兆祥参加管理。全队四十三人。曲种有苏北琴书、苏北大鼓、徐州渔鼓、赣榆肘鼓子、海州宫调牌子曲、徐州评词等。主要演员有陈洪香、王兴开、吴隆柯、韦家荣、许家昌、赵家宽、谢佃荣等。

曲艺队建立后,订立了规章制度,坚持社会主义文艺方向,端正演出态度,抵制坏书坏曲,积极上演新书好书。每月开一次例会,交流经验,改进工作。

曲艺队常演的曲目有长篇琴书《响马传》、《薛刚反唐》;中篇渔鼓《打孟良》、《八姐下北国》;牌子曲《武大卖炊饼》、《潘金莲观灯》;长篇大鼓《呼家将》、《杨家将》;肘鼓子中篇唱段"四大京"、"八大记"等。

曲艺队曾多次参加县市会演,1984 年 3 月,渔鼓艺人陈洪香以传统书目《打孟良》参加县曲艺会演,获一等奖。1985 年陈洪香携女秀梅以对口渔鼓《闯幽州》参加连云港市会演,获一等奖。1985 年 1 月李公庆、赵家宽以自己创作的琴书《两辆自行车》参加连云港市会演,获创作一等奖。

该曲艺队曾先后应邀赴山东临沂市、临沭县、日照县、莒南县,本省邳县、新沂县、东海县等地演出。

无锡市评弹团　专业演出团体。1979 年 5 月,由重建的"无锡市曲艺团"改制而成。王浩任团长,朱一鸣任副团长。主要成员有尤惠秋、朱雪吟、朱一鸣、赵丽芳。中青年演员

有孙武书、张兆君、华雪娟、朱雅芳、华雪莉和苏州评弹学校毕业的朱玉莲、龚伟霞、徐桂芳等。

评弹团建立后，创作演出了中篇弹词《电厂风云》、短篇《一张门票》、《感激在心里》、《完璧归赵》等新书目。1982 年 3 月，赵丽芳参加文化部在苏州举办的全国曲艺优秀节目（南方片）会演，演唱的弹词开篇《二泉映月》获演出一等奖、创作二等奖。同年 5 月，尤惠秋、朱雪吟参加临时组建的“江苏评弹团”赴香港演出。1984 年 5 月，评弹团组成巡回演出小分队，赴江、浙、沪部分市、县巡回演出，演出书目有新编中篇弹词《强项令》、现代题材短篇弹词《高山下的花环》、中篇弹词《悲欢离合》和《此路不通》等。上海曲协、杭州曲协特为小分队的演出举行座谈，上海电视台、无锡电视台作了录像。1984 年 6 月 8 日上海《舞台与观众》评介中篇弹词《悲欢离合》时称：“表演朴实无华，唱功各见所长，较为成功地创造了角色，给观众留下了美好的印象。”1985 年 7 月，新编长篇弹词《赵氏孤儿》、现代题材中篇弹词《悲欢离合》在江苏省曲艺工作会议上获创作奖。

东吴评弹团　　专业演出团体。1979 年 10 月建立。首任团长周志安。全团二十余人，大部分是 1965 年转业至工厂重返评弹界的演员。属集体所有制性质。团址在苏州市珍珠弄 5 号。主要演员有周志安、赵月菁、王如荪等。常演的传统书目有《双珠球》、《秋海棠》、《三笑》、《文武香球》、《描金凤》、《三国》、《济公》、《征东》、《三请樊梨花》；新编历史题材书目有《三捉严嵩》、《鹦鹉缘》、《秦香莲》等。1984 年改编的中篇评弹《菜场风波》曾获苏州市文化局奖励。

东吴评弹团演出地区主要在江、浙、沪一带。每年除夏、冬两次集中学习外，常年分散在外演出。

1983 年苏州实行市管县新体制，东吴评弹团改名“苏州市评弹二团”。1984 年底并入苏州市评弹团。

盐城县黄海曲艺团　　演出团体。1981 年 11 月，由盐城县伍佑镇曲艺组发展而成，归盐城县郊区文化局领导。负责人杨国荣，成员有洪骏生、吴长荪、刘洪章、王允治、吴秀英、刘异鸣、戴少章、江汉彬等。曲种有扬州评话、相声等。常演的扬州评话书目有《三国》、《乾隆下江南》、《彭公案》、《海瑞》、《杨家将》、《绿牡丹》、《施公案》、《隋唐》、《西游记》等。

盐城县黄海曲艺团成立后，与上海、淮阴、南通、镇江等地的曲艺演出团体及文化馆、站有较多联系，也与本地各友邻县、区有业务上的往来。1982 年 11 月，曾派扬州评话成员戴少章于镇江举行的扬州曲艺会书第二届“广陵书荟”上演出了《西游记》选回。至 1984 年，因成员离散，演出实际上停顿，后经郊区文化局决定，予以解散。

邳县扬琴团　　专业演出团体。1984 年 8 月由土山扬琴团改建而成。曲种为徐州琴书，但仍用原来“扬琴”的名称。秦德林任团长，沈现荣、胡玉莲任副团长。特邀徐州市曲艺团孙成才、朱邦霞为指导老师，演员共二十一人。

邳县扬琴团采取集体演出和分散跑地摊相结合的方法，坚持农忙时生产，农闲时演出的原则，立足邳县各乡镇，但也应邀到徐州、连云港各市县和山东苍山、郯城、枣庄等地演出。演出书目有《王天保下苏州》、《李双喜借年》、《张廷秀赶考》、《江宁府》、《雷宝童投亲》、《空棺记》等二十多部长篇。唱腔上汲取地方民歌，创造了一些新腔，伴奏方面除保留坠琴和扬琴外，增加了竹笛、唢呐、笙、三弦、二胡。注意青年演员的培养。韩召彦、韩召侠在1985年徐州市中长篇曲艺新书目调演中，均获优秀演出奖。胡玉莲、朱帮耀曾灌制《孟丽君》等三部唱片。

南京钟山曲艺团　专业演出团体。1985年元月，经南京市白下区人民政府批准成立。由白下区文化馆负责管理。团长陈国华。1985年10月17日正式领取市演出公司发给的演出许可证。属自筹资金、自负盈亏，独立核算演出团体。有相声、河南坠子、南京评书等曲种。参加演出的人员有陈国华、薛惠杰、丁明海、谢祖庆等十六人。演出过的曲目有对口相声《戏剧与生活》、《歌曲漫谈》、《打灯谜》、《女儿赞》及单口相声《黄半仙》、《糊涂知县》、《破除迷信》、《巧嘴媒婆》、《一字诗》、《珍珠汤》等。其中吉他伴奏表演的相声《杂谈大弦琴》尤受听众欢迎。

钟山曲艺团除进行营业性演出外，还到部队、工厂、学校进行慰问演出。先后有七人应征参军到部队文工团任专业曲艺演员。

票房、业余团体

雅畅集　苏滩玩友组织。约建于清同治末年，由鲍伯生创始并任主任。主要成员有蒋宝山、徐幼涛以及后期参加的黄承韶等人。鲍伯生有较高的文化素养，系咸丰、同治年间著名清客，曾参与改编前滩脚本。蒋宝山、徐幼涛、黄承韶同为清客能手，他们不仅在苏州客串，还应邀到浙江湖州等地唱堂会，颇有声誉。

雅畅集成员始终坚持清客身份，从不收取任何酬金。后来，随着鲍、蒋等陆续故世，延至民国初年，雅畅集渐停止活动。

南　局　扬州清曲玩友组织。形成于清代末年，以扬州市丁家湾童福祥盐号（今小盘谷）为聚会地，未正式推选领头人。主要成员有黎子云、裴福康、萨寿安等。玩友有时也在北边萧玉丰盐号聚会，但在童家居多，童家在萧家之南，故称“南局”。

南局无正规组织形式，活动时间也不固定，除自娱外，也应邀外出演唱，类似做“堂会”，但忌用此称。外出演唱由“缴手”（类似掮客）联络安排。

南局吸收成员极严，演唱、演奏技艺差者不能入局。演唱曲目，多为黎子云所编，其中

一段乐器合奏“花八瓣”称为“绝招”。延至民国后期，玩友分散，南局自然解体。

镇江南乡帮　扬州清曲玩友组织。形成于清朝末年。成员本为镇江南门外至官塘桥一带的机房织绸工。民国以后，机房逐步衰弱，玩友改业，有的务农，有的为小商贩，逐渐也有附近地区的农民参加，多时共有二十余人。玩友们忙时务农，闲时唱曲，常常以村落为主，三五结帮演唱清曲和花鼓小曲，有时逢节日庙会或家庭办婚寿喜事，村与村之间相互联系，组班演唱。活动村落有三里岗、显扬村、邵家村、严家岗、朱家岗、岗子甸、官塘桥、罗家头、驸马庄等。

玩友中较有名气的有“窄口”董少庭、朱世荣；“阔口”蒋荣章、韦兰芬、刘德本、严锦华、蒋高源、谢世章、谢公风、周家琪、董经培等。董少庭音色甜绵、善于转换角色，很得当地听众偏爱；严锦华擅唱《三朝媳妇把婆怪》、《干妈妈》等曲目；蒋荣章长于说白，能即兴编出一套套的喜庆话，故附近东西十几个村办喜事必请他们参加。中华人民共和国成立后，清曲活动逐渐减少，只有个别玩友有时进城参加业余演唱活动。

海州音乐会　海州宫调牌子曲业余演出团体。民国初年由票友陈金侠组建。由海州城内土木瓦匠、剃头匠、土贡、吹鼓手、挑夫、县衙差役等出身贫苦的玩友组成，成员多穿粗衣草鞋，故称为“草鞋班”。会址设海州东门鼓楼。主要演员有陈金侠、王卓、丁春乔、徐晓干、杨铸、林立贵、王廷宾、王光祀等二十余人。

海州音乐会依靠社会支持，会员自愿参加，以节日、庙会吹打弹唱，自娱自乐为宗旨。逢农历正月十三群众上云台山三元宫朝拜众神，音乐会随众演唱。正月十五元宵节，海州城内“闹花灯”，也组织会员弹唱助兴。

海州音乐会常演曲目有《叠落金钱》、《庵堂会》、《卖油郎独占花魁》、《小寡妇上坟》、《潘金莲观灯》及其他器乐曲目。

中华人民共和国成立后，海州音乐会传至王光祀、刘士友等一批玩友，每逢节日、集会，仍自由组合坐唱海州宫调牌子曲，还利用旱船、花挑等多种形式演唱。同时，配合各项政治运动演唱一些新编曲目。“文化大革命”开始后，停止活动，不久解散。

云璈票房　无锡苏州评弹业余演出团体。民国二十九年(1940)7月成立，社长周静啸，票友共十八人，除一人为职员外，其余均为工商界人士。票房成立初，在城中大河上(今崇宁路)票友周懋国家中练唱。民国三十一年移至城中公园九老阁活动。经常受世泰盛绸布庄开设之私营电台邀请，作广播演唱，并接受听众点唱。民国三十年曾举行过两次救灾义演，第一次为端午节，日夜演出于大娄巷中南书场(龚厅)，演出苏州弹词《珍珠塔》、《描金凤》、《玉蜻蜓》、《潘金莲》等选回，为无锡业余评弹的首次公演。第二次为中秋节，日夜演出于观前街蓬莱书场和大娄巷中南书场，演出苏州评话和弹词《七侠五义》、《珍珠塔》、《啼笑因缘》、《潘金莲》等选回。并曾与上海评弹票友合作至常熟花园饭店书场演出。民国三十四年抗日战争胜利后票房停止活动。

葛春根唱麒麟小组　唱麒麟玩友组织。民国三十二年(1943)扬中县联合乡篾匠葛春根及其堂姐夫孙铜宝等出面组建。有敲锣、打鼓、扛麒麟、收钱物等共七人。因葛身材矮小,另请一壮汉充当保镖。开始在本乡演唱,后逐年向外乡镇扩展。他们演唱系自娱性质,不计钱物多少,春节期间每天只唱十几户。葛春根天性聪慧,接受能力快,凡麒麟词他听两遍即能背诵,会唱《二十四孝》、《二十四怕》、《十八岁古人》、《九碗八碟》、《十房媳妇》等许多小段,还能临场即兴发挥,做到点人唱人,点物唱物,并能创造性地用"通名姓"、"猜字谜"、"唱由来"、"谈古今"的办法与同行对唱"打擂",屡次把对手唱败,在听众中享有盛誉。葛制作的麒麟做工精致,长仅尺许,小巧玲珑,令人喜爱。1950年春,葛去丹阳改唱独角戏,小组活动终止。

镇江业余清曲组　扬州清曲玩友组织。原为抗日战争胜利后镇江市饮食服务行业一帮玩友的自发性松散自娱组织。中华人民共和国成立后,因经常参加市文化部门组织的演唱活动而正式定名。负责人为火淦青。成员二十余人,主要有卞学良、郭正才、孟学荣、刘正东、李长奇、周文青、邵士元等。后其他玩友组织停止活动,马福如、李佑臣、孙琪天、陈国宝、陈光仁、徐兆鹤及清曲曲目业余作者魏绍章、蔡怡生、张欣木等人也参加该组活动。

1951年至1965年清曲组活动较为兴旺,定期到广播站录音播放,在伯先公园演讲亭举办清曲演唱会,并参加发掘扬剧传统音乐和记录曲本的活动。1957年参加了镇江市首届曲艺会演,同年还参加江苏省第一届曲艺观摩演出大会(扬州会演区),其中该组马福如演唱的新曲目《工农兵》(又名《三女夸夫》)获得好评。此后,他们又多次参加政府部门组织的各种文化娱乐活动。1966年活动停止。1970年部分玩友又经常在一起演唱根据当时形势和任务编写的新曲目。1978年后恢复演唱传统曲目,有时也配合街道、居委会进行征兵、爱国卫生运动、计划生育工作等的街头宣传。

该组魏绍章、蔡怡生、张欣木等一批业余作者陆续改编和创作了一些新曲目,其中有魏绍章的《千里送京娘》、《赵五娘》、《武十回》、《水漫金山》、《董小宛》、《孙夫人祭江》、《刘胡兰》、《乡城会》、《三女夸夫》;蔡怡生的《七星灯借寿》、《霸王别姬》、《晴雯补裘》、《黛玉葬花》、《关公立状》;张欣木的《哭祖庙》、《离恨天》、《卖花姑娘》、《怀念周总理》、《大公鸡为什么不叫了》、《雷锋》、《学习解放军》、《棒打白骨精》等。这些曲目大部分被玩友演唱并相互传抄。

无锡市业余评弹社　业余演出团体。简称"锡社"。1950年9月成立,有票友近百人。社长虞晋坤。归无锡市文联领导。社址初设书院弄中十一救火会楼上,后迁中十二救火会。锡社除每晚练唱,排练节目外,还密切配合各项政治运动进行宣传活动,如为抗美援朝、救济难民、劝募寒衣等举行义演。参加和平签名活动、春节戏曲竞赛会书;配合吴桥人民文化馆(今北塘区文化馆)创办人民书场,为吴桥地区劳动人民义务说书;经常在无锡人民广播电台播唱评弹节目;还演出过书戏《离婚记》。1951年5月编印过《锡社开篇选集》,

选登名家的佳作和本社票友创作的新开篇。通过业余演出活动，培养了一批人才，其中有虞晋坤等十余人后来“下海”从事专业演出。后因社员劳动就业或工作调动等原因，1953年停止活动。

三山乡清曲组　丹徒县清曲玩友组织。1950年由农民陈福金发起组成。设址于丹徒县三山乡。成员有陈宝年、陈兴邦、陈寿海、张金万、王金龙、江志强、周金全、白万斌、蒋国均、筱寿安等十一人。活动于三山乡周围及新丰、谏壁、句容县东昌等地农村。

三山乡清曲组忙时务农，闲时唱曲。1963年邀请镇江市清曲玩友王富林客居三山乡作指导，玩友的演唱及演奏技艺有了提高，周围群众家逢祝寿、满月、迎送嫁娶等喜庆吉日，都来邀请他们前去演唱。为了适应形势，曾当过小学教员的陈寿海用旧曲填新词。如对旧曲《僧尼下山》保留了其基本故事，增加了新社会婚姻自主、政府保护合法权益、展望新生活的内容。还创作了以歌颂中国共产党和毛泽东为内容的《十把扇子》、《悼念周总理》等曲目。其他常演的传统曲目有《卖油郎独占花魁》、《乔奶奶骂猫》、《叹五更》、《三朝媳妇把婆怪》等。1984年，由于玩友都年事已高，相继去世，后继乏人，停止活动。

苏州金阊业余评弹队　苏州评弹业余演出团体。1954年7月建立。属苏州市金阊文化馆领导。组长郭焕文，副组长马财鑫。成员有赵善彬等四十余人。他们向专业评弹演员学习唱腔及书目，经常下基层为职工群众演出。逢假日或节日，一天要演六七场。1961年先后三次参加江苏省业余会演。评弹队在演出活动中，培养和锻炼了队伍，也为专业评弹演出团体输送了一批人才。赵善彬、张文婵、张文宜、张文然、张玉、葛文倩、张如庭、李荫、吴君然、汤小君等后来均参加了专业评弹演出团体。1961年底，因大量队员转为专业演员，人员减少，停止活动。

南京大学评弹社团　业余演出团体。原名“南京大学评弹组”，于1955年春成立，由南大学学生会领导。社员十人，均为南大学生。为了扩大苏州评弹艺术的影响，他们请在南京市红楼剧场演出的上海市人民评弹团薛筱卿、陈红霞、姚声江等到南大演出。在此基础上，评弹组添置三弦、琵琶乐器和新的桌围，并更名为“评弹社团”，参与学校的文娱活动。南京大学评弹社团集体改编并排练了中篇弹词《秦香莲》，全本共三回：《寿堂唱曲》、《韩琪杀庙》、《大堂铡美》。为排演成功还邀请苏州市人民评弹团朱霞飞、刘小琴到校指导。后于1955年度在学校公演，得到了师生的好评。第二年春夏之交，随着部分社员应届毕业，评弹社团停止活动。

南京市工人曲艺队　业余演出团体。1957年6月，由原南京市文化宫工人说唱队扩建而成。队长张德年（女，江苏人民广播电台播音员）、队员有徐凯（江苏人民广播电台播音员）、张振国（江南水泥厂工人）、薛焕民（铁合金厂干部）、岑和銮（火柴厂工人）、王长庚（南京机务段工人）、田野（公交公司驾驶员）、卜照华（公安局户政科干事）、卜俊保（汽车运输公司司务长）、赵庆裕（金属材料厂车间主任）、胡乾康（益民弹花厂采购员）、何寿福（港

务局工人)及张德年的女儿小咪咪(学生)等十二三人,曾邀请南京军区前线歌舞团曲艺队的陈北海、瞿尚龄、陈增智担任辅导员,帮助队员提高演出质量。演出的曲种有京韵大鼓、西河大鼓、山东快书、相声、单弦、扬州评话、太平歌词、独角戏等。后来随着人员的扩大,又增加了南京白话和苏北琴书。

曲艺队扎根基层,面向群众,活动坚持业余、自愿,以丰富南京市职工文化生活为宗旨。1956 年张振国以山东快书《侦查兵》参加了全国职工曲艺观摩演出;1960 年卜照华、田野以相声《模范菜场》参加了全国职工文艺会演;1976 年该队的南京白话《红心曲》参加了江苏省职工文艺调演获二等奖,1979 年该队演出的南京白话《包您满意》参加江苏省文艺调演获创作、表演两个一等奖;1980 年该队的独脚戏《宝宝多,吃苦头》参加了全国职工业余调演。

他们为配合各项中心工作,还自编自演了"计划生育"、"五讲四美"、"爱祖国、爱本职、颂劳模"、"新交通规则"、"法制教育"、"人口普查"等方面的专题节目,深入基层演出,其中《礼貌漫谈》、《旅社新风》、《白字连篇》等节目被专业演出团体采用。1984 年,南京人民广播电台以《紫金山下轻骑兵》为题对该队的创作演出作了专题报道。

南京市建邺区业余曲艺队　　业余演出团体。1958 年由第四文化馆说唱队改建而成,全队二十余人。曲种有相声、山东快书、苏北琴书、快板书、南京白话、故事表演、独角戏等。演出曲目除传统段子和移植的成品段子外,还自己创作了山东快书《叫高山低头》,相声《高产诗》,数来宝《就地取材》等。曲艺队常年活跃在基层为广大群众演出,"文化大革命"期间一度被迫停止活动,1973 年秋恢复正常演出。1976 年后,全队成员创作和演出了一批新曲目,如相声《金钱孝子》、南京白话《我爱这朵花》、山东快书《补砂锅》、相声《如此乱爱》、说唱《理发新风》和快板书《云雾山下》等曾在市、区业余文艺会演分别获奖。

南京市中学生艺术团曲艺队　　业余演出团体。1960 年成立。隶属于共青团南京市委员会宣传部。成员来自全市中学的初、高中学生,以第三中学、第七中学为主。曲种有相声、数来宝、快板书、天津快板、双簧等。曲艺队聘请省、市及部队的专业曲艺演员任辅导老师,利用节、假日及课余时间活动。主要成员有吴伶、李国先、言人、吴治中、梁军等。经常上演的曲(书)目有相声《不可抵挡》、《三八作风》、《非洲独立进行曲》,快板书《金门宴》、《大方人》、《一分钱,一两米》,数来宝《幸福岛上安下家》、《学雷锋》、《巧遇好八连》和天津快板《三个美国佬》等。曾先后赴全市各学校、厂矿、部队进行慰问演出。1966 年后,因该队成员陆续"上山下乡",遂停止活动。

镇江市业余曲艺队　　业余演出团体。成立于 1961 年 8 月,杨希清任队长。队员有王长庚、顾震仁、姚淦池等十余人。由镇江市文化馆组织协调,安排活动。曲种有扬州评话、相声、快板、方言说唱等。常演曲目除搬演现成的节目外,还定期自编节目上演。相声《灵不灵》、《英雄的昏果岛》、扬州评话《三拉娘》、《镶牙记》等曾参加镇江地、市群众文艺会演,

获得创作和演出奖。

“文化大革命”结束后，曲艺队恢复活动。1980年后，吸收了王志刚、张正、施德钰、张松林等一批青年演员，创作活动十分活跃。创作的扬州评话《一张火车票》、《窗口内外》、《一路顺风》、《陈司令看“亲家”》、《谢谢你》、《大活宝乘车记》及快板书《不怕妈妈不同意》先后参加了江苏省职工文艺会演和上海铁路局管区职工调演。部分节目还参加第二届“广陵书荟”。王长庚编演的短篇评话《窗口内外》于1980年5月参加全国部分省、市职工曲艺调演、获优秀节目奖。

镇江市业余曲艺队创作、演出的节目，有五篇先后发表于《曲艺》杂志，三篇被江苏及上海的电视台录像播放。1983年以后，曲艺队很少再有活动。

南京市话剧团业余相声队　　业余演出团体。1962年初，由南京市话剧团部分演员组建而成。主要成员有马占华、程芸祥、贾涛、杨华、朱艺丹、孙浩、阎培荃等十余人。常演的段子有《女队长》、《打灯谜》、《找舅舅》、《夸住宅》、《戏剧杂谈》、《报菜名》、《扒马褂》、《改行》、《八扇屏》、《规矩与方圆》等。

南京市话剧团业余相声队经常演出的场所有鼓楼区文化馆剧场、夫子庙小剧场、南化公司礼堂及当时市郊的各个人民公社。演出两年多后，话剧团排练与演出任务渐重，相声演出已无暇顾及，延至1964年，业余相声队停止活动。

连云港市工人文化宫曲艺队　　业余演出团体。1962年3月由“连云港市工人文化宫曲艺组”扩编而成。主要成员有杨桂林、王善同、董鹏飞、赵士庆、詹广林、唐继白、赵广志等。

曲艺队以活跃职工文化生活，辅导基层曲艺活动为宗旨，除每星期六晚在文化宫剧场举办周末曲艺晚会外，还经常深入到厂矿企业进行慰问演出和宣传活动。该队徐业玉演唱的工鼓锣《李大祥捉特务》在江苏省第一届职工文艺观摩会演大会上获优秀节目和表演双奖；节目《歌唱新海连》和《赶江南》参加江苏省第二届工人文艺会演，获得好评。

1966年“文化大革命”开始后，活动停止。

南京化学总公司职工曲艺团　　业余演出团体。1964年成立，张福重任团长兼艺术指导，张元龙为副团长。成员有柴克周、张高扬、俞全丽、卢林森等十余人。曲种有相声、评书、山东快书、京韵大鼓、苏州评弹等。曲艺团活动坚持业余，定期活动，不取报酬。排演新曲目时，曾多次得到南京市曲艺团张永熙、任文利、关立明等的指导。全国曲艺界许多著名演员如骆玉笙、魏喜奎、王少堂、高元钧、李润杰等都先后到南化献艺和辅导曲艺团的创作、演出活动。

南京化学总公司职工曲艺团在演出活动中，逐步形成了一支创作队伍。张福重、陆德生等创作了天津快板《剥画皮》，相声《转变》、《造黄金》，扬州方言说唱《第三次婚期》，双簧《官迷心窍》等。张福重创作并与阎庆琛合说的相声《席棚造宝》，曾获南京市职工文艺会演

创作和演出一等奖。这些创作曲目除在南京市各大厂区演出外，还随南化公司文艺宣传队赴北京、上海、河南、山西、安徽等地演出。

苏州市文化馆业余评弹队　业余演出团体。1978 年 10 月建立，分创作、演出、培训三个组。负责人先为何云龙，后为李幽兰。演出组男八人、女五人。创作组有退休老工人、机关干部、工厂职工等八人。培训组由李幽兰、程健负责辅导，并邀请市评弹团和评弹学校的教师轮流任教。业余评弹队创作演出的中篇《马路春秋》、《古城枪声》、《太湖孤旅》等节目均在群众文艺会演中获奖，并于 1984 年在中南海怀仁堂向中央首长汇报演出。

苏州市文化馆业余评弹队曾举办评弹基础知识培训班，为苏州评弹学校输送了九名学员，另有两人进入市评弹团转为专业演员。演出队还创作中、短篇和弹词开篇，为电台录音播放，并编印成册。还经常与外地业余评弹队合作演出，举办评弹艺术讲座和乘凉晚会。

苏州市工人文化宫业余文工团评弹队　业余演出团体。1979 年建立，为苏州市总工会领导下的职工业余文艺队伍。黄东井为负责人，有成员三十余人。评弹队成立后，经常开展创作、辅导、演出活动，参加全国和江苏省职工业余文艺调演。徐幽静、王建华弹唱的弹词开篇《苏州好风光》，于 1979 年赴京参加全国总工会组织的全国职工文艺调演，获演出奖；程建创作的短篇弹词《苏绣情》获优秀创作奖，并进中南海向中央首长作汇报演出。

苏州市工人文化宫业余文工团评弹队除经常在苏州职工中活动外，还先后赴无锡工人文化宫进行交流，与兄弟业余评弹共同组织演出活动。

六合县文化馆曲艺队　业余演出团体。1982 年建立。方惠任队长，姚彤、王宝昌任副队长。队员十七人。多数为厂矿职工，少数是城郊农民。演出的曲种有相声、双簧、故事表演、南京白局、扬州清曲等。其中相声《吃主任》获南京市 1981 年业余文艺会演创作一等奖，《儿子迷》获南京市 1982 年业余文艺会演创作二等奖，《哭笑不得》获南京市 1983 年业余文艺会演创作一等奖；双簧《洞房愁》和故事表演《皮包风波》分别获南京市 1985 年业余文艺会演创作一等奖和二等奖。《洞房愁》还被江苏电视台录像播放。到 1985 年底，曲艺队先后共排演了六十一个曲目，其中创作曲目五十三个。共演出一百二十八场。五次到全县各乡镇巡回演出，四次参加南京市组织的交流演出。

盐城文化馆曲艺队　业余演出团体。1984 年组建。由盐城文化馆文艺组具体牵头。负责人李更生，主要演员倪明、马季江、王红专、陈冠群、周海良、陈亚林、李锦州、陆建华等。以相声表演为主，兼搞方言快板。曲艺队成立后，经常举办各种地方性文娱晚会，受到群众普遍欢迎。《盐阜大众报》、盐城人民广播电台对该队活动做过报导和介绍。曲艺队还办了几期相声培训班，由倪明、王红专等讲课，培训了一批相声爱好者。

艺校、训练班

徐州育婴堂(养成教育班)　徐州曲艺教学机构。清康熙四十年(1701)徐州知府佟国弼创立。堂址在今徐州医学院附设医院(即二院)门诊部处。

徐州育婴堂本为社会慈善机构,专事收容教养无人抚养或有残疾的幼童、盲童,为使他们到一定年龄离堂后能自谋生活,育婴堂根据幼童的天赋、兴趣,参考社会的需要,分班、组教授曲艺等谋生手段。授课方式主要是口传心授。其课程是学历史、背《纲鉴》、学曲目、练弹奏。学员需学会《三省庄》、《献祁门》、《潘必正》、《玉堂春》等长篇书目和《列国》、《三国》等短小曲目一百多个。乐器课主要是三弦、坠胡、扬琴和学打脚踏板。学三弦者皆耳聪、心灵、手脚健全的盲童,后来学丝弦的学员中也有少数正常儿童及少年,学制四年。育婴堂早期只教三弦,直到清末才开始有丝弦(牌子曲)班。丝弦班的学员还扩大到社会上的明眼儿童。

育婴堂是徐州最早、影响也最大的一个曲艺教学机构。按传世宗谱计算,先后办了九辈,学生遍及苏、鲁、豫、皖交界处的广大地区。辛亥革命后,清政府被推翻,育婴堂断了钱粮供应,民国三年(1914)停办。

徐阁花鼓窝班　徐州花鼓教学演出团体。始建于清光绪年间,由花鼓艺人徐思彪创建于沛县徐阁村。窝班团结了一大批知名花鼓艺人,经常外出演出。此外,还招收弟子,教授花鼓。招收弟子时,要订立契约,内容包括:勿淫勿盗,尊敬师长,三年期满,不得中途擅退。入学时在引进师(介绍人)、领保师(保人)监理下,举行磕头拜师仪式。窝班有食宿设施,弟子除农忙外,全年在此学艺。课程内容主要是学习花鼓的曲目、唱腔、表演、演奏等。学员学习几个月后,即上台参加演出,多担任配角。弟子在三年学徒期间,学艺不缴学费,演出不计报酬,由班主供应食宿。三年期满后,可别师而去,单独外出演唱;也可留在窝班参加演出,这时才有演出报酬。

从清朝末年至抗日战争时期,徐阁花鼓窝班拥有知名花鼓演员二三十名,从艺弟子常在百名以上。师傅在村中空闲地上演练花鼓时,周围群众都来围观,热闹非凡,甚为壮观。由于长期耳闻目睹,周围诸村群众都会唱花鼓,下田干活时,此起彼伏,一派花鼓清唱之声。

徐阁花鼓窝班培养了大批花鼓艺人,如花鼓演员甄友明、许怀言、徐传银、徐训坤、魏金山、陆守法等在微山湖一带都颇有名望。

创始人徐思彪谢世后,由其子徐传银、大弟子许怀言继续主持。直至中华人民共和国成立后才宣告解散。

泗宿县抗战艺人训练班　曲艺教学机构。民国三十年(1941)秋由淮北行政公署创

办，受淮北行政公署直接领导。地址设在原淮北中学（今泗洪县孙元乡洋井庄）。由淮北中学实施教学和训练。宗旨是：团结和组织艺人响应中国共产党的号召，利用曲艺形式宣传抗日、宣传参军、宣传反霸斗争。学习内容除苏北大鼓、苏北琴书、渔鼓、莲花落子、门头词等演唱技艺外，还学政治、学文化、学唱新曲目，并通过相互间切磋、研讨、实地演唱等手段，共同提高。训练班至民国三十一年共办三期，参训艺人有百余人，每期结束后由淮北行政公署发给学员“抗日艺人证”。参加第一期培训的艺人主要有薛奎凤等人；第二期有黄兆林、郑天琴、刘继英、李彩凤、周加标、黄元春、李艺林、周月兰；第三期有韩西奎、陈培英、陈景松等。各期训练班艺人都表现了很高的政治觉悟、良好的演唱素质，结业后坚持在洪泽游击区演唱。他们根据当时斗争环境和形势，创作演出了《新纲鉴》、《劝夫参军》、《双减好》、《十唱农救会》等许多新曲目。苏北琴书艺人李艺标编演的琴书《打青阳》、《打泗阳》等，谴责了日本侵略者罪行，激发人们的抗日热情，在当时产生了较大的影响。

涟水县抗日艺人训练班　　工鼓锣、花船教习演练机构。民国三十二年（1943）春成立，集中训练地点在当时涟水县抗日民主政府所在地掉向庄（今涟水县前进乡兵洪村）。训练班内分两个小组：锣鼓组，组长靳华章。成员有段广来、李文学、曹如才、胡桂元等五人。花船组，组长苗绍连。成员有苗国峰、苗海峰、李秀英、苗准、王福同、邢义忠、邢义伦等八人。靳华章和苗绍连兼任教员，同时编写曲目。苗绍连擅长快板创作，他在训练班新编的第一个快板《陈春玉送子参军》，演唱后在抗日根据地引起很大反响，许多青年听后纷纷报名参军。靳华章创作的《穷人翻身传》、《姑嫂上冬学》等，也成为传唱一时的工鼓锣曲目。训练班采取边学习边演出方式，短期集训后就分组出发。活动地点在沭阳和涟水县的西部。有时也到敌占区的东兴安镇、淮阴县的棉花庄，利用农村集市，以唱传统曲目为掩护，了解日伪军活动动态，搜集情报。花船组还由武工队保护到敌占区的农村，演唱瓦解敌伪军的快板、地方小曲，鼓舞敌占区人民群众的斗志。

抗日战争胜利后，工鼓锣艺人转入涟水百艺工会，花船组的邢义伦（盲人）、邢义忠兄弟等人自动退出。苗绍连一家五口随军做军队鼓动工作，成为四支队（苏皖边区地方武装番号）文工团主要成员。训练班遂宣告结束。

工鼓锣艺人训练班　　工鼓锣教学机构。民国三十五年（1946）4 月，经中共灌云县委批准，县文教科在王集陈东园举办。负责人为县文教科长徐平。宗旨是把社会上的流散艺人组织起来，使这支文艺队伍置于中共领导下，做好革命战争时期的宣传工作，使文艺更好地为人民服务。在培训期间，灌云县民主政府县长钱天素、宣传部长孙桂儒等亲自过问，大力支持，在当时经济条件极其困难的情况下，拨给四千斤小麦，作为训练活动经费和艺人生活补助。训练班制定培训计划，由张湘、庞维汉、苏涛等文教干部为教员，抓政治学习和业务训练。学习注重联系社会实践，结合艺人的实际情况，并对部分传统书目如《大北宋》、《水旱山》、《下河东》、《薛刚反唐》等进行整理。同时经教师和学员群策群力，编演了一

些反映解放区新生活的新书目，如《大生产》、《妇女要解放》、《三位老者坐门旁》、《劝夫参军》等。艺人训练班举办期间，淮海区文教处长孙存楼，特地来训练班指导工作。参加这次训练班的工鼓锣艺人有吴德成、张同举、徐立业、谷广才、何家仁、李廷友等三十余人，历时两月。结束后，文教科把艺人分成若干小组，到边区各乡镇去演唱。

李路口花鼓玩会　徐州花鼓教学及演出团体。1949 年春由花鼓艺人李世尊创办，会址设丰县孙楼乡李路口村。

李路口花鼓玩会兼有教学、演出双重任务，初创时有教师三人，学员十一人。课程设置有曲词、唱腔、身段、锣鼓。学习期限为两年，开头三个月学基本功，第四个月起边学习，边演出。至期满时，要求学会四十多个段子和《三点寒桥》、《大祭桩》、《蜜蜂记》、《朱买臣休妻》、《张大郎休妻》、《金镯玉环记》、《丝绒记》等八本书目。

李路口花鼓玩会创办十年，在丰县方圆百余里的村镇颇有盛名，往往在一个场子演出尚未结束，就有四五个村镇前来邀请。在演出过程中，出现了金汝义、李存全、白正德、金汝标等有影响的演员。1959 年，丰县人民政府任命金汝标为丰县花鼓队队长。之后，玩会改称为李路口花鼓班。

徐州专区文化艺术学校曲艺班　曲艺教学机构。1958 年 9 月，经徐州专区公署批



准成立，由专署文教科领导。首批招收徐州琴书专业学员二十余人，学制三年。因校舍未建好，暂委托睢宁县艺校代管开班，后于 1959 年 4 月迁回徐州。曲艺班主任先后由胡宝仪、杨昌东、孙成才担任。同年 8 月，曲艺班增设坠子专业，从睢宁艺校歌舞班中挑选了部分学员。

曲艺班开设语文、政治、乐理、表演、唱腔、形体等课程。先后有袁成兰、王玲、朱邦侠、孙成才、刘玉君、徐殿基、周毅、李杰、胡宝仪、钱增华在班任教。还聘请徐州琴书演员杨士喜，河南坠子教师周玉兰、刘永聚来校任教。主要教学曲目有徐州琴书《刘二姐算卦》、《猪

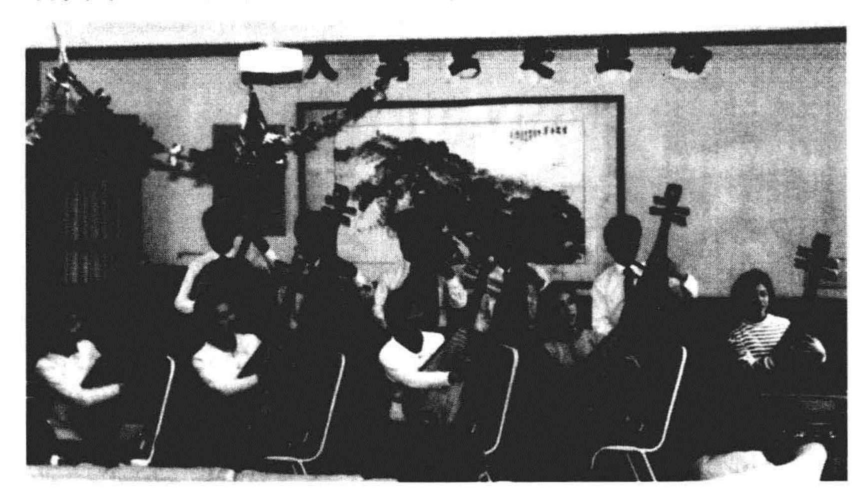
八戒拱地》，河南坠子《偷石榴》等和一些传统段子。

曲艺班在教学期间还经常组织学生实习演出，演出了《为了六十一个阶级兄弟》、《邱少云》等曲目。锻炼了学生，扩大了社会影响，巩固了教学成果。1961年4月艺校停办。学生大部分充实到徐州市曲艺团，其中徐州琴书演员胡景侠、魏云彩、张朝臣，河南坠子演员杨文秀、王永奎等，后均成为曲艺团骨干。

江苏戏曲学院评弹班　教学机构。1959年4月成立，设址南京市申家巷四十六号。曾先后设过苏州评弹、扬州评弹专业，1959年9月，苏州评弹专业二十七名新生入学。班主任王新立，教师有景文梅、钟笑侬、王畹香、王兰香等八人。12月，有十一名女生调到江苏省歌舞团工作。1960年4月，再招生三十名编为评弹乙班(1959年入学的为甲班)。5月底，乙班学生分配至江苏省昆剧团转学昆剧，7月甲班学生转至江苏省曲艺团随团学习。

1960年5月，江苏戏曲学院以江苏省歌舞话剧院教学训练部名义参加高等艺术院校联合招生，录取新生中有扬州评弹专业八名、苏州评弹专业二十二名。学生全部到江苏省曲艺团随团学习。1962年，在江苏省曲艺团学习的苏州评弹专业部分学生调至新建的苏州市评弹学校学习，成为评弹学校首批学生之一部分。这一年9月，江苏戏曲学院缩编，改建为江苏戏曲学校，从此该校再无曲艺专业。

苏州评弹学校　曲艺教学机构。1962年苏州市文化局根据中华人民共和国国务院



副总理陈云建议将苏州市戏曲学校改制改名为“苏州市评弹学校”。地点在天官坊。由钱璎、周良、吴宗锡、李庆福、钟兆锦、潘建新、夏玉才等组成校务领导小组。师资由江苏省曲艺团、上海人民评弹团、苏州市人民评弹团提供。一批著名的苏州评弹演员如蒋月泉、严雪亭、周云瑞、杨振雄、张鉴庭、唐耿良、吴子安、张鸿声、吴君玉、金声伯、顾宏伯、曹汉昌、杨振新、徐云志、周玉泉等都曾在该校任教。至1966年上半年，评弹学校共招生四次，培养学员一百多人，魏含玉、侯小莉、金丽生、董梅等先后成为苏州评弹界的骨干力量。“文化大革命”开始后，评弹学校被解散，部分学生下放至南通农场，部分转业改行，部分进入评弹团

体从艺。

"文革"结束后，陈云于1977年提出，在适当的时候恢复评弹学校。经过三年筹备，1980年4月，江苏省人民政府正式批准复校，挂牌"苏州评弹学校"，并明确为省属中等专业艺术学校，迁址苏州市葑门外黄天荡，陈云为名誉校长题写了校名，曹汉昌任校长。专业教师有景文梅、陈瑞麟、王鹰、丁雪君、王月香、朱丽安等。上海、浙江、南京、常州、无锡、苏州的评弹团体，也先后派了名家和优秀演员到校任教，有上海的朱介生、蒋月泉、顾宏伯、张鸿声、姚荫梅、唐耿良、张鉴国、张鉴庭、杨振言、吴君玉、杨德麟、朱雪琴、石文磊、陆雁华、薛惠君、苏似荫、江文兰、朱雪玲；浙江的邢瑞庭、邢雯芝、徐天翔；南京的金声伯；无锡的尤惠秋、朱雪吟；常州的邢晏春、邢晏芝；苏州的谢汉庭、强逸麟、庞学庭、魏含玉、侯小莉等。

评弹学校学制三年，设苏州弹词、苏州评话两个专业。开设说表、弹唱、语文、历史、评弹史、政治等课程。专业课分三阶段实施，第一年分专业打基本功，包括乐器弹奏训练、语言训练、学习流派唱腔和说表片断；第二年为综合教学，学生通过"选回"和"短篇"曲（书）目排练，掌握说表、演唱技能；第三年主要是跟师学习，通过学习长篇书目，掌握说唱长篇的能力。

评弹学校教育设施齐全，有教学大楼、图书馆、礼堂、文化和专业课教室。学生享受百分之百的助学金，食宿在校。所用教具乐器全由学校提供。学校行政设教务科、总务科和办公室。招生采取"定向招收"办法，即为江、浙、沪有关评弹专业演出团体定向培养，从1980年至1984年共培养学员近百人，受到苏州评弹界和文化部艺术教育司的肯定和赞扬。先后担任校长的还有潘建新、景定、夏玉才等。

无锡县业余艺校评弹班　　曲艺教学机构。1975年5月，由无锡县文教局创办，附设于梅村中学。由财政局拨款，独立核算。有学员二十余人。授课教师由无锡市、县评弹团挑选演员任教，课程分文化和专业两部分，文化课按学生文化程度插入梅村中学各年级学习；专业课分声乐、基本功训练。其培养目标有二：一是为艺术团体输送人才；二是为乡镇文艺宣传队培养骨干。学员经过三年多时间培养与训练、多数成材，录用于无锡市、县评弹团和乡镇文化站，充实了演出队伍。1976年12月，艺校曾组织评弹联唱《蝶恋花》、《拔稗草》去苏州地区会演，获演出奖。苏州地区还组织各县评弹团来艺校参观。1978年10月，因县财政困难而撤销。

常州市戏剧学校评弹班　　曲艺教学机构。1975年11月开班，招收学员四名（一男三女），学制三年。班主任尚敖大，专业教师徐剑虹、李娟珍。1977年5月，又补招学员一名，插入专业班学习。

评弹班开设语文、政治、乐理、身段、弹唱、说表等课程。第一学年由教师带领去苏州瓷厂边劳动，边学习苏州方言和基本曲调，教唱开篇。第二学年，开始教唱短篇书目，如《神枪

姑娘》、《美瓷赞》、《延安作风传家宝》、《铁马飞奔》、《李双双》等与《庵堂认母》等传统书目的选段。第三学年，先后组织学员到本市工厂、书场及武进县等地进行实习演出。

评弹班曾于1977年被评为先进集体，出席常州市文化系统先进集体与先进个人代表会议。1978年11月与1980年5月，五名学员先后毕业，分配到常州市评弹团工作。评弹班停办。

江阴县业余艺校评弹班　曲艺教学机构。1977年11月开班，附设于江阴县教师进修学校。生源从城区各中学高一学生中挑选，年龄在十六岁左右。共挑选了六男五女共十一名学生，学制二年。

教学内容，文化与艺术并重。文化课设语文、数学、政治、历史，教师由文教局指派；艺术课设说表、乐理、弹唱等课，教师由江阴县评弹团抽调主要演员杨麟秋、卢绮红担任，并由青年演员王建邦教琵琶弹奏技能。教学方法，文化课按学校常规课堂教学进行；艺术课采用课堂教学、开门办学相结合。先教唱开篇，学苏州话，学苏州评弹说表。1978年下半年，进江阴县评弹团分档随师听书，同时也实习演出短篇及开篇。1979年夏特聘退休老艺人王萍秋、王文华传授《珍珠塔》选段，全本《何文秀》、《刁毛唐》等传统书目。1980年四男四女八名演员，以大集体职工正式分配到江阴县评弹团工作。江阴县业余艺校评弹班遂告结束。

扬州市戏剧学校曲艺班　曲艺教学机构。1984年开班，中专性质，首届招收学员十名，学制三年，由戏剧学校代培。曲艺班采取定向招生办法，为扬州市曲艺团培训演员。专业课教师由戏校向市曲艺团聘请，负责专业培训；文化课程由戏校教师负责，随戏校学生学习。专业课程第一年为综合进行扬州评话、扬州弹词、扬州清曲的基础训练；第二年视学员具体情况定专业，分别跟师学艺，逐步转入实习活动。如参加扬州市曲艺团的演出、集体作专场汇报演出和分别到各地书场公演等；第三年正式确定专业，提高定向曲（书）目的书艺，合格者毕业后分配进市曲艺团工作。

行会、协会

光裕社　苏州评弹行会组织。原名光裕公所。传说于清乾隆四十一年（1776），由王周士创立。设址苏州城内第一天门。咸丰十年（1860）公所遭战火焚毁，同治四年（1865）由评弹艺人马如飞、许殿华、姚士章等重建于临顿路小日晖桥关帝庙内。光绪十二年（1886）迁回原址。民国元年（1912）改称光裕社。并将司事制改为会长制，第一任会长王绶卿，副会长王效松。社中设会计、干事等职务分理各项事务。所有任职者均为兼职，不取报酬。乾

隆、嘉庆年间评弹四大名家陈遇乾、姚豫章、俞秀山、陆瑞廷均为公所成员；同治、光绪年间评弹界又出了四大名家（习称后四家）马如飞、姚士章、赵湘洲、王石泉亦均是社员。

光裕社为保障社员权益，提高艺术水平，逐步建立和修改规章。其"出道制"规定：凡学艺初成登台演唱者，必须出"茶道"，即随师学艺期满者（一般学艺一至三年），其师同意单独演出时，须由师带领至社内茶会上，与诸前辈见面，出资请前辈吃一次茶，方可外出应聘演唱。待艺术上较成熟后，须经业师和司事（会长）同意，按规定缴纳出道费方可出"大道"。凡出大道者方能成为光裕社正式成员，亦可收徒教艺。违者按社规论处。以此保证社员的艺术水平。

光绪三十三年，光裕公所内开办了裕才初等学校，旨在培养有文化的评弹后人。贫困社员子弟均可免费入学。会长王绶卿任学校总理，王秋泉任协理。叶声扬、金桂庭、王效松、谢品泉、吴西庚任干事，张福田任会计。民国以来许多评弹名家的启蒙教育都出自这所学校，如赵筱卿、钱幼卿、魏钰卿、吴升泉、朱耀庭、朱耀笙、杨月槎、杨星槎等。

光裕社规定每年正月二十四、十月初八为三皇祖师诞辰，所有书场停演一天。社员举行聚餐，并设音乐全堂，以资纪念。七月十八日社内又设僧道唪经、施食，追荐同道先灵。每年腊月二十日后，在苏州各书场举行会书演出，收入除给演员车马费外，都充作会务开支。青年演员在会书中登台竞艺，给听众和前辈检阅一年来的艺术进展。夏荷生、薛筱卿等都是在会书中崭露头角成为名家的。会书制度，既可相互观摩，亦促进了艺术竞争。

光裕社曾两次购置义冢，为所属艺人死后安葬之所。还举办过互助性福利机构益裕社。民国二十年更名为吴县光裕说书研究社。

锡裕社　无锡评曲（说因果）行会组织。前身为成立于清代乾隆、嘉庆年间的老裕社，详情无考。民国二十五年（1936）改名为锡裕社，社长刘鸿秀，副社长凌俊峰，有社员九十余人。民国三十五年社址迁崇安寺听松园茶馆，有社员八十余人。社内设常务理事数人，负责处理日常事务及收缴会费等工作。

凡履行过拜师手续的无锡评曲（因果）艺人，都可参加锡裕社，社员每年必须缴纳会费。民国二十九年锡裕社曾聘请刘人杰为律师，并颁发社员证及证章，以证明社员身份，维护社员利益。

无锡评曲（说因果）艺人尊谈嘉宾为祖师，每年农历三月十五聚会一次，所有艺人均停演一天，聚集社内祭祀先辈，艺人们按辈份依次顶礼膜拜，祭毕即举行聚餐。常州、宜兴也有部分艺人前来参加集会。

1949年春无锡解放后，社员大部分改说评话或就他业，从事无锡评曲（说因果）演出的仅有八人，锡裕社即自行停止活动。

宿迁香堂会　苏北琴书行会组织。建于清光绪三年（1877），设堂址于宿迁皂河西王春圩，推选李义成为堂主。会员有宿迁的李义成、李道生、余有亮，睢宁的徐广才、袁蒙汉，

安徽泗县的陆成金、陆成银等四十余人，因为会员李姓有多人，李义成改姓为柴，香堂称“柴门”，议定每年集会一次，磋商技艺，交流曲(书)目，并对一些违反路规的会员进行处罚。民国初年，泗县的陆成金、陆成银兄弟与堂主李义成不和，跳出柴门，单立“陆门”，并广收徒弟，宿迁香堂会力量削弱。抗日战争爆发后，于民国二十七年(1938)秋自行消亡。

庆云集　苏滩行会组织。创建于清光绪初年。地址先设在苏州护龙街(现人民路)齐苑茶馆内，后迁入城东仓桥堍。这是苏滩艺人职业化后建立的第一个同业组织。其任务是团结同道和办理慈善福利事业，一切经费开支，均由清客、艺人们资助。光绪中期时，改组成“咸庆集”。尔后，业务无形停顿。光绪末年由朱恒堂、严莲舫、董老虎、李本源重新组织，参加的同道近百人，公推严莲舫为负责人，每次堂唱的参与者需向庆云集缴纳管理费小洋贰角，由“承行”与“散主”各承担一半。后因严莲舫挪用公款，同道们意见纷纷，咸庆集就此解散。

光裕分社　无锡评弹行会组织。成立于民国初年。民国八年(1919)发表的《说书闲评》(刊《小说霸王》第57期)中已有“无锡有光裕分社”记载，但何人创立，无从考查。民国三十四年抗日战争胜利后，陆凤石任社长，当时有社员二十七人，都是居住在无锡的评弹艺人。社员不缴会费，也无社章、行规，与苏州光裕社无组织上的联系。社址设无锡崇安寺升泉茶楼。茶楼设有“三皇”祖师神位，并另辟一角专座，供在锡社员及外地来锡演出的评弹艺人聚会品茶，接洽业务。每年农历正月二十四日、十月初八祖师诞辰之期，社员都分别参加苏州、上海的评弹行会活动。1951年5月，无锡市戏曲改进协会曲艺分会成立，评弹艺人都参加曲艺分会活动，光裕分社即自行解体。

宣扬社　又称“宣扬公所”。宣卷艺人行会组织。成立年代不详。会址在苏州盘门半爿巷内。民国初年负责人为王兰生。

宣扬社成立后，对宣卷形式作了改革，王兰生在木鱼宣卷基础上加入丝弦乐器，称为“文明宣卷”，又称“新法宣卷”。因与苏州滩簧相似，致使宣卷艺人与苏滩艺人打了一场官司。最后经官府判决，宣卷说唱只许用一把胡琴，行担用长方形，标明“文明宣卷”，以示与苏滩区别。社员许维钧也改革“木鱼宣卷”，创造“书派宣卷”。他们对宣卷的革新，形成了“丝弦宣卷”。民国二十四年(1935)宣扬社并入吴县娱乐公会。中华人民共和国成立后，宣卷艺人加入苏州市杂艺协会，宣扬社解散。1959年杂艺协会撤销，宣卷艺人又加入苏州市曲艺联合会。不久，宣卷艺人全部转业，活动停止。

镇江书社联合会　扬州评话艺人及镇江书场主联合行会组织。民国十七年(1928)6月3日，经在镇江的扬州评话艺人王少堂提议，双吉书场场主完恩正联合镇江各书场主及在镇江扬州评话艺人戴善章、康又华、吴少良、马凤章、张凤臣等三十余人成立。推举王少堂为书社联合会主任委员，设址双吉书场，完恩正具体负责日常会务。

镇江书社联合会成立后，除每年6月3日组织禁烟(鸦片)宣传外，还为维护艺人和书

场同仁权益，与当局交涉；并多次参与义演活动。民国十九年，江苏省省会公共娱乐事项审查委员会指责扬州弹词书目“胡言乱语”，禁止在省会（镇江）各书场演出。王少堂则代表书社联合会和审查委员会交涉，后达成各书场获准继续演出，停演部分书目的协议。民国二十年江北水灾，书社联合会组织艺人“灯书”（晚场）义演赈灾。“九·一八”事变后，在伯先公园演讲厅演出抗日活报剧，并在书场进行抵制日货宣传。民国二十一年“一·二八”事变的消息传到镇江，书社联合会立即组织艺人在“福兴”和“双吉”两书场同时义演一周，捐款支援十九路军。参加义演的扬州评话艺人有王少堂、戴善章、康又华、吴少良、朱德春、王少卿、吴筱良、樊紫章等。演出时艺人充满爱国热情，不登台的在场上为书客泡茶、送擦面毛巾和征集捐款，并在散场时送客。民国二十六年冬，日军轰炸镇江，艺人纷纷逃离，书社联合会解散。抗日战争胜利后，完恩正联合艺人康又华向当局申请恢复书社联合会。经过年余，始获批准为“书社联谊会”，但一直没有开展活动。

新裕社　宜兴曲艺行会组织，民国二十一年（1932）在宜兴成立。蒋佩风任社长，蒋祖先任副社长，主要成员有评话艺人王友君、吴鸣球、钱伯松等，道情艺人朱迪生、刘元大、盛盘金、刘生渔等。主要演出书目有评话《三国》、《征东》、《征西》、《岳传》、《西汉》，道情《三门街》、《穿金扇》、《小梅图》、《文武香球》等。新裕社社规规定：只吸收评话和道情两种艺人，其他艺人不吸收。无师不准入会，入会需由同行艺人介绍，会员通过。不许欺师犯上，不许“戳壁脚”（闹不团结），不准赌钱，不准白相女人，不欠码头债，违者轻则当众警告，重则打屁股，开除会籍。开会必到，有重大事情必须请假。倡导艺德，艺人互相尊重，互相引荐，介绍场子，对外地艺人初来行艺者管一宿两餐，无收入者离去时给予路费。按期交纳会费，不准拖欠等等。

新裕社的活动内容包括：定期集会，探讨书目和演出技艺，提高演出水平；介绍演出场所，安排会员演出，主要通过书信和口头介绍，与场方协调演出活动；定期会书，组织会员的拿手曲目演出，扩大演出影响。

民国三十五年新裕社召开会员大会重选领导机构，盛盘金当选为社长，刘元大当选为副社长。活动一直延续到 1951 年春宜兴县评话小组成立。

普余社　苏州评弹行会组织。民国二十四年（1935）3 月 16 日成立。社址设在苏州太监弄吴苑茶馆内。由王燕语、钱景章发起组建而成。第一次社员大会选举王燕语、钱景章、沈丽斌、林筱舫、徐玉泉为监执委。

普余社建社时共有男女社员五十余人。社规与光裕社不准女性入社相反，规定：凡志愿参加的男女专业评弹艺人均可加入该社。但需要有社员介绍。还规定可收女徒，可男女拼档说书。入会必须有正式师承关系。

普余社主要成员除前述监执委外，还有陈亚仙、曹醉仙、黄静芬、范雪君、徐雪月、谢乐天、醉疑仙、徐丽仙、侯莉君等人。二十世纪三四十年代女弹词名家大多出自此组织。普余

社有影响的书目有《玉蜻蜓》、《白蛇传》、《三笑》、《描金凤》、《落金扇》、《双珠凤》、《杨乃武》、《啼笑因缘》等。

民国三十四年抗日战争胜利后，普余社并入吴县评弹协会。

潼沭海艺人救国会　曲艺艺人的群众组织。民国二十九年(1940)经中共淮阴地委批准成立。沭阳艺人乔开生任会长，参加的有当时潼阳、沭阳、泗阳和海州等地艺人。建会后创作演出了一大批歌颂抗日民主根据地新人新事的书目，如《大生产》、《妇女解放》、《送子参军》、《十大光荣》等。此外，还利用艺人身份作掩护，潜入敌占区搜集传递情报。1946年春，国民党还乡团企图袭击灌云玉前乡公所，救国会艺人王龙扬、何家仁等与地方民兵一起参加战斗，当场打死流亡地主周季友等人。王龙扬连夜将这次战斗编为曲目，题名《镇压流亡周季友》在当地演唱。同年，为了适应战时的需要，救国会还成立了中心演唱组，由淮阴县艺人陶景之任组长，有能编擅唱的张明坦、李俊生、仲从友等人参加，根据形势变化，不断创作新曲目。中华人民共和国成立后，各县相继成立曲艺协会，潼沭海艺人救国会停止活动。

工鼓锣艺人大会　工鼓锣行会组织。民国二十九年(1940)秋在涟水县成立。宗旨为提高解放区工鼓锣艺人社会地位，提高艺人的演唱水平。参加大会的有泗阳、沭阳、淮阴、涟水、灌云、海州等地的曲艺艺人，约六十余人，发起人欧景阳被推选为大会总会头。大会决定按县设分会，推选一名分会头。凡工鼓锣艺人都可参加。入会、退会自由。大会规定每个会员交纳两块银元会费。每年按县举行一次小会，由各县分会自行筹办。每二至三年进行一次大集会，艺人按指定地点集中，由所在县分会会头筹办，并主持大会事务。此后该会又在沭阳、高沟召开两次大会。民国三十五年第四次大会在灌云县汤沟镇召开，由灌云分会会头曹振铎主持。主要会员有张同举、李廷友、徐立业、张学余、谷广才等。大会期间，各县、各门派之间交流书目，讨论手、眼、身、步、神的表演技巧，并由各县、各门派推选一名有成就的艺人作示范演唱，同时还协商交换演出场地，互相介绍各地行情。各门派公布条规，解决门派之间的矛盾，协调与其他艺术门类的关系。大会号召全体会员讲义气、讲团结，一人有难，大伙帮忙。对于推动工鼓锣艺术的发展和提高，改变一些人歧视艺人的旧观念起到积极作用。民国三十六年部分艺人随新四军北撤，后艺人难于集中，大会活动遂告终止。

淮泗县艺人抗日救国会　曲艺艺人的群众组织。民国三十年(1941)8月，由淮北苏皖边区淮泗县政府文教科(时称第三科)领导组织成立。程翰亭为负责人。成员来自淮泗县民众教育馆举办的曲艺艺人培训班的工鼓锣、徐州琴书(当时称扬琴)、徐州大鼓、徐州渔鼓等曲艺艺人和淮海小戏艺人共三十多人，分成扬琴、大鼓、工鼓锣、淮海小戏四个组分赴各地演唱新曲(书)目。如《泗阳县》、《李口镇》、《三岔打鬼子》、《劝子参军》、《打凌桥》、《大破山子头》、《三枪打下豆瓣集》、《劝伪军反正》、《张二成投军记》、《保卫夏收》等。

淮泗县艺人抗日救国会深入敌后开展文艺宣传，得到边区民主政府的重视，并给予有力支持，名震淮北、淮海两区。当时有泗宿、泗沭、淮宝、灌云等县的民间艺人，通过敌、伪、顽的重重封锁线，冒险到淮泗县参加救国会。工鼓锣艺人张同生、琴书艺人丁士云、扬琴艺人郑有才、郑有云、郑有山三兄弟在通过运河封锁线时被日军抓去关押，罚做苦工，逃出后仍来淮泗参加救国会。

民国三十六年初，因战争形势变化，程翰亭和部分艺人随军北撤，救国会停止活动。

淮阴县艺人救国会　曲艺艺人的群众组织。成立于民国三十一年(1942)底，由淮阴县抗日民主政府领导。胡桂元担任会长。主要业务骨干有刘万成、吴同波、张立传、刘立仁等。其任务是以曲艺形式宣传中国共产党的方针政策，为抗日民族统一战线服务。曲种有工鼓锣、琴书、大鼓等。编演过《弄草鞋》、《送军粮》、《打凌桥》等节目。民国三十七年，解放区日益扩大，又发展了一批江湖卖艺人入会，救国会改名为“淮阴县百艺工会”。编演的节目除配合形势的《减租减息》等外，也上演部分传统曲(书)目。会长仍由胡桂元担任。1952年，改为淮阴县曲艺协会。

徐州书词业公会　徐州曲艺行会组织。民国三十一年(1942)成立，李立春任会长，高元钧任副会长。委员有渔鼓艺人魏兴歧、刘宪松、评词艺人郑本和、茶社老板周金明、李长林；大鼓艺人郑良怀任干事。有会员二百多人。

徐州书词业公会的任务是团结艺人，安排会员和外地到徐州艺人的食宿和演出场地，组织参加比赛及帮丧助婚等。凡会员均需交纳少量会费，并领取“歌唱艺人许可证”。此证兼有会员证、身份证作用。当时，一些名家如琴书艺人耿荣正、李桂芝、苏北大鼓艺人张合斗、王友立、河南坠子艺人严永爱、李秀荣、渔鼓艺人朱元才、侯金舟、京韵大鼓艺人张艳兰、白玉如、梅花大鼓艺人张建兰、相声艺人刘宝瑞等都在徐州领取了许可证。民国三十四年抗日战争胜利后，书词业公会自动解散。

工鼓锣艺人抗日救国会　工鼓锣行会组织。民国三十三年(1944)三月由泗阳县大鼓艺人、中共党员潘长发发起在沭阳汤涧成立。宗旨是组织发动工鼓锣艺人以曲艺形式，宣传抗日救国，并团结玩花船、唱小曲等社会流散艺人，壮大宣传力量。有三十余人参加，潘长发被推选为会长。下设灌云分会，由张同举、王开成负责。大会决定每年定期举行一次大集会，小会由各分会自行决定。灌云县民主政府文教科对救国会活动十分重视，发给艺人抗日救国会演唱证，安排到各分镇去演唱自编的抗日救国曲目。如《打倒小东洋》、《反扫荡》、《伪军十叹》等，受到广大群众和各级地方行政部门的欢迎和支持。抗日战争胜利后，此组织自行解散。

徐州市民艺业公会　徐州民间艺人行会组织。民国三十五年(1946)成立。赵松子为会长，李立春为监事，刘宪松、李庆云为常务理事，耿荣正、郑良怀、赵兰亭、张胖子等为理事。正常活动是发展会员，收缴会费，安排演出场地，解决会员之间、会员与外界的一些

纠纷，维护会员利益，维持营业秩序。

民艺业公会有会员三百人左右，下分四个组：研究组、组织组、宣传组和行政组。会员多数是著名演员。曲艺界会员有大鼓艺人刘宪松、郑良怀、张合斗，渔鼓艺人魏兴歧、朱元才，琴书艺人李桂芝、胡绍增、耿荣正、邢培生，坠子艺人范小英、郭文秋、王玉珍、吕明琴、马明兰、徐玉兰、郭合银、谭金芳、周月侠，西河大鼓艺人李湘君、谭金秋、郭文玉，京韵大鼓艺人张艳芳，评词艺人赵永清、张荣甫等。

徐州市民艺业公会一直活动到民国三十七年冬，徐州市解放后自动解散。

南京市曲艺改进会　南京市曲艺改革机构。1950 年 2 月 1 日成立。负责人为萧亦五及评词艺人文微夫。设址于南京市贡院街。任务为加强对艺人的政治思想教育，加强曲种之间、艺人之间的团结，帮助艺人进行业务学习和各种艺术实践，并举办各种学习班，启发和推动艺人对曲艺改革和编创、演唱新词的认识。成立时会员有一百四十七人。平时每星期一举行大组学习，每星期五举行互相观摩演出，并在夫子庙内创设"大众茶室"，集中比较典型的曲艺新词作示范演出。至 1950 年底，会员发展至二百一十三人。1951 年 2 月 1 日周年纪念会后，又发展了一批会员，连同以前参加的共有会员二百五十九人。

1950 年年底，改进会响应抗美援朝总会号召，组织鼓楼区全体曲艺艺人在鼓楼广场举办联合义演，将全部收入捐献购买飞机大炮，同时配合南京市文联民艺部组建南京市曲艺工作团。

改进会组织编创的新曲目《渔夫恨》(京韵大鼓)、《陆海空军顶嘴》(牌子曲)、《劝夫自新》(河南坠子)等在南京市文管会举办的 1951 年春节戏曲竞赛会上获奖。1953 年 8 月，南京市曲艺改进会撤销。

涟水县曲艺协会　曲艺艺人的群众组织，又具有演出团体性质。1950 年秋建立，前身是"涟水县曲艺组"和"抗日艺人训练班"。会址设高沟镇(后迁涟城)。第一任会长靳华章，委员钱玉华，有会员十三名。曲种有工鼓锣和苏北琴书。会章规定会员定期向协会报告工作，每年分四季缴纳会费，每期均为两千元(旧币)。常演曲目有靳华章的工鼓锣《丝绦党》、《小金山打擂》、《杨家将》、《六珠楼》，管兆成的《高怀德兵下河东》，唐兆茂的《义气图》，段广来的《三侠剑》、《五剑十三侠》，刘万成的《东汉》、《五花图》。琴书曲目以钱玉华的《大清传》、《李官保投亲》、《响马传》等为主。1958 年郑洪桂当选为会长，钱玉华、朱文坦为副会长，会员发展到十七人。划属县文化馆领导。1963 年，当地的社会主义教育运动在涟水试点，大抓阶级斗争，传统书目禁唱。朱文坦改编了反映阶级斗争的工鼓锣新曲目《夺印》，艺人纷纷学唱。社教总团领导很重视，聘请艺人深入农村社队宣传。由于农村市场的开辟，曲艺协会人员猛增。新曲目创作也开创了新局面。朱文坦和钱玉华改编了现代题材书目《烈火金刚》。朱文坦又编演了《续烈火金刚》(后改名为《肖飞九下保定府》)。1966 年"文化大革命"开始后，刘连勋改编了《智取威虎山》，淮阴专区文化局将其翻印转发各县曲

协，作为通用唱本。随后他又改编了《红色娘子军》和《沙家浜》，各曲种艺人都学习演唱。1969年涟水曲协宣布解散，1974年7月14日恢复，成员二十七人。万书礼为暂编曲艺组组长，副组长为戴永和、委员刘连勋和尹传荣。其后三年中，刘连勋陆续改编了《桐柏英雄》、《野火春风斗古城》、《新农民》、《平津战役》。许金明改编了《江心跳板》，文化馆工作人员徐省生改编了《渡江侦察记》、徐涵编了《洗军衣》等。1975年，淮阴专区文化局组织曲艺调演，刘连勋的《新农民》和徐涵的《洗军衣》获演出奖和创作奖。作品在《淮阴文艺》发表。1980年刘连勋的《涟水城下七昼夜》和《谷站长赴宴斗顽敌》参加淮阴地区文化局曲艺调演，又获创作奖和演出奖。1981年《红旗》杂志第十八期刊登了何望贤、陆荣椿的《调查报告》，介绍了涟水艺人管理情况。1984年，涟水曲协自筹经费创办为期六个月的工鼓锣培训班，培训学员二十一人。1985年，刘连勋任涟水县曲艺协会主席，带领艺人与政法部门一起参与了声势浩大的法制宣传，江苏省司法厅主办的《法制宣传》载文表扬了涟水县曲艺协会配合普法宣传的先进事迹。

泗阳县曲艺协会　曲艺艺人的群众组织。1950年9月，泗阳县人民政府举办首届曲艺人员训练班时成立，共有会员四十五人(其中女会员四人)。1956年11月，县人民政府对曲艺艺人进行考核登记，重新发证，三十三人合格。协会改名为“泗阳县曲艺艺人联合会”，选出丁士云为主任委员，张同生为副主任委员，卞同银、郑友山、张大秀为委员。1957年11月，丁士云、丁王氏夫妇参加江苏省第一届曲艺观摩演出大会(淮阴会演区)，演唱的琴书《小二姐瞧郎》获优秀演唱奖。

1960年，泗阳全部曲艺人员转为城镇户口，并办理了协会集体户口簿。1963年4月因自然灾害，留下十人(盲人及带路的)其余下放农村。1970年4月至6月又将留下的十人下放，协会组织瘫痪。1979年秋恢复“泗阳县曲艺协会”，由文化馆派专人负责管理，鲍兴荣、张永昌、陈之国、田玉兑等先后担任负责人。至1985年年底，计有会员七十八人，其中琴书艺人二十六人，工鼓锣艺人四十四人，大鼓艺人六人，评词艺人两人。

沭阳县曲艺协会　曲艺艺人的群众组织，又具有演出团体性质。1950年在潼、沭、海抗日艺人救国会基础上建立，有会员五十二人。首任会长张明坦，副会长张同举。成立时，有工鼓锣、琴书、大鼓、评词和花船五个曲种，归县文化馆管理和指导。1962年起，设会址于新阳书场。1966年“文化大革命”开始后解散。1976年重新恢复，有会员六十六人，会长黄金才。1983年，周成章当选为会长，会员发展到九十六人，分七个演出组和一个创作组。协会订有会章，计三章十条，规定了会员的权利和义务。每月25日，会员参加例会，缴纳会费和领取演出介绍信。并划分演出区域。

沭阳县曲协自成立以来，曾多次派员参加省、市两级曲艺会演，前后共有八人次获奖。

无锡市戏曲改进协会曲艺分会　无锡市曲艺改革机构。1951年5月22日举行会员代表大会正式宣告成立。通过会章以“组织曲艺艺人学习，促进曲艺改革工作”为宗旨。

并选出崔若君、曹汉昌、徐庠伯、徐君玉、尤莲舫、凌俊峰、王瑞菁七人为执行委员。会址设大娄巷大华书场，活动内容除每星期二、五上午政治学习外，增加以每星期日上午举行"星期革新会书"一场(包括评弹、说因果、小热昏的新书、新曲调演唱)，并参加各项宣传活动。1954 年春节前撤销。

常州市曲艺联谊会　常州曲艺艺人的群众组织，简称"曲联"。成立于 1953 年 12 月 1 日。主任顾友梅，副主任吴金寿。下设清唱组、曲艺组、街艺组。会员由常州市、武进县、金坛县等地的常州道情艺人、锡剧清唱艺人、小热昏艺人组成，先后发展会员五十余人，主要艺术骨干有顾友梅、张唯一、张荣生、何云奇、郑根娣、吴金寿、包云飞等。

该会不定期开展活动，组织创作演出。先后创作演出了《一定要解放台湾》、《戒鸦片》、《乌云遮不住太阳》、《东山岛的小姑娘》、《学习英雄黄继光》、《宪法草案公布了》、《打老虎》等曲目。

1956 年，各地文化主管部门对曲艺艺人进行登记，同时将小热昏艺人划归文化馆领导，曲联活动相对减少。延至 1958 年 11 月，常州市曲艺团成立，其主要活动职能由曲艺团替代，遂告解散。

武进县曲艺联合会　曲艺艺人的群众组织。1955 年 8 月成立，归武进县文化科领导。登记入会者六十二人，内含苏州评弹艺人、常州道情艺人和清唱艺人，负责人何云奇。

武进县曲艺联合会成立后，进行了书目的革新改造，剔除了一批宣扬封建迷信、诲淫诲盗的书目；移植、创作了一批具有社会主义教育内容和艺术特色的新书目，如《黄继光》、《铁道游击队》、《农业纲要四十条》。1957 年 1 月，曲艺联合会和武进县工会联合召开全县民间艺人大会，发动艺人搞好春节文艺宣传活动。会后，艺人编排了十三个以合作化、拥军优属、防治血吸虫病为内容的说唱节目，深入到全县农村以及无锡、江阴、宜兴、金坛、溧阳等地演出。同年，由何云奇、吕银郎、谈仁荣、江志明等人，挖掘整理常州道情传统节目《螳螂招亲》，并组成代表队，参加苏州地区会演。

1958 年后，曲艺联合会很少组织活动。1966 年停止活动。

徐州市曲艺艺人联合会　曲艺艺人的群众组织。1956 年 3 月成立，有演员八十人，崔金兰任主任。不久崔调走，由刘宪松继任。主要演员有杨士喜、范筱英、张明新、朱元才、马明兰、赵永卿、邢桂新、郭合银等。曲种有徐州琴书、徐州评词、大鼓、渔鼓、西河大鼓、相声、快书等。会员分别在娱乐场、永安商场、利民市场及贾汪等二十多家书棚及众多广场演出。1957 年 9 月，"百花园"书场落成，范筱英、张明新及部分演员组成曲艺组，常驻那里演出，还先后招收河南坠子、徐州琴书、渔鼓和相声学员王凤珠、姚丽萍、薄祥荣、刘玉辉、白志强等人。同年 10 月，组织范筱英、黄昆溪、丁兰英、徐教明、朱元才等由王幼颐带队，参加江苏省第一届曲艺观摩演出大会(徐州会演区)，李大任、李时健创作的坠子《戴花》，王幼颐创作的渔鼓《捞杂草》均获好评。后作品由江苏人民出版社出版。

1961年1月，徐州市曲艺团成立，该会二十多名成员参加。1962年至1964年期间，大部分会员被“下放”。至1966年“文化大革命”开始，不宣而散。

无锡市曲艺艺人联谊会　　曲艺艺人的群众组织。1956年10月由在无锡市登记的一百零二名曲艺艺人组成。分三个小组，并推选出组长。无锡市评弹组组长陈瑞麟、无锡县评弹组组长徐庠伯、无锡广场演唱评曲组组长凌俊峰。会址设大娄巷大华书场。每星期二、五上午为学习日，每星期日固定举行“星期早场会书”一次，进行观摩学习、交流书艺，演出收入作为会务活动费用。

1957年1月29日，重新分成评弹五个组、评曲一个组，建立每月一次汇报制度，对演出情况、学习心得、一月收获和存在问题等进行总结。1960年10月25日，无锡市曲艺团成立，评弹、评曲艺人参加曲艺团，该会活动自行结束。

沛县曲艺联合会　　曲艺艺人的群众团体，又具有演出团体性质。1956年成立。主任黄教文，副主任许怀扬、顾海尧。委员李永君、张明兴、陈玉君、李永清。办公室设沛县老歌风剧场附近，并有歌风剧场为专门演出场所。其宗旨是学习和宣传中国共产党的路线、方针、政策，宣传社会主义方向，歌颂新时代的新人新事新风尚，配合中心工作搞好各种宣传活动。

联合会共有会员一百四十多名，包括全县各曲种的代表性演员如河南坠子黄教文、荷叶落子李永君、苏北琴书韩河江、渔鼓张明兴、弦子鼓李桂芝、花鼓许传银、评词顾海尧等。

联合会下设九个演出分队，每个分队设队长一名，大多由主任、副主任或委员兼任。其中一至七队由琴书、坠子、落子、大鼓、三弦、评词、快书、弦子鼓等不同曲种混合编制而成，第八队是花鼓演出队，第九队是武术、杂技表演队。九个演出队各配备平板车二至三辆，拉着乐器、道具、服装及行李等生活用品，深入各乡村。白天与农民一起下田参加义务劳动，休息时吹拉弹唱搞田头宣传，夜晚则挂起汽灯正式演出。经常演出的书目有《林海雪原》、《铁道游击队》、《烈火金刚》、《苦菜花》、《平原游击队》、《敌后武工队》等。也有宣传婚姻法，宣传爱社如家热爱集体的小段子。

1957年秋，琴书演员陈玉君演唱的《刘二姐算卦》在徐州地区举行的曲艺会演大会上获演出二等奖；荷叶落子演员李永君演唱的《朱买臣休妻》获演出三等奖；渔鼓演员张明兴演唱的《兵困禅宇寺》获演出三等奖；坠子演员黄教文演唱的创作曲目《取缔反动道会门》获演出三等奖。

1963年冬，沛县曲艺联合会将九个演出队改编压缩为三个，继续坚持深入乡村演出。1966年“文化大革命”开始后，该会于当年9月解散。

宜兴县曲艺艺人联合会　　曲艺艺人的群众组织，又具有演出团体性质。成立于1956年，沈如舫为副主席（主席缺）。成员有宜兴评话王友君、刘元大、程新生、蒋志清、史裕林，苏州评话沈如舫、黄青峰，扬州评话朱汉阳，清唱潘祥大、王正芳、屠茂生，道情成山

林、吴德根，扬州清曲朱根宝，说唱钱根宝等。

该会艺人的演唱书目有宜兴评话《三国》、《英烈》、《七侠五义》、《岳传》，宜兴清唱《穿金扇》、《落金扇》、《描金凤》，宜兴道情《三门街》、《文章咏》、《武九妹》等。创作改编书目有宜兴评话《打日本洋行》、宜兴道情《童话老鼠精》、《结婚》等。这三回书目分别参加1957年和1958年江苏省曲艺会演，获演出奖。

1959年4月，该会分成“红星”、“红色”、“红旗”三个演出队，王正芳、王佳声、沈如舫分任队长，联合会自身自行解体。

赣榆县曲艺协会 曲艺艺人的群众组织，又具有演出团体性质。1957年在赣榆县文教局指导下成立。艺人汪奎瀛任会长。曲种有苏北琴书、苏北大鼓、渔鼓、牌子曲、肘鼓子。共有民间艺人四十六名。主要有琴书李公庆、许家昌、王文杰，大鼓谢佃荣、陈广田，牌子曲韦家荣、贺克谐，渔鼓陈洪香，肘鼓子吴隆柯等。曲艺协会成立后，平时主要在赣马、青口、沙河、欢墩埠、海头、龙河等乡镇范围内活动。每逢集市、庙会，协会也安排艺人摆场子。根据协会要求，每次演唱曲(书)目之前，都必须先说唱一篇(段)结合当前形势及有关方针、政策的书帽子。另外，每到农闲时或有政治任务时，协会专门组织艺人深入到各乡村去演唱。其中一些艺术水平较高的新编曲(书)目，还被县广播站录音，在全县范围内播放。曲目《毛泽东思想永放光芒》、《两辆自行车》等还被推荐参加市、县级文艺会演。

曲艺协会还组织艺人整理加工了一批传统曲目，为群众演唱。主要有琴书《白绫记》、《罗衫记》、《蜜蜂记》，大鼓《呼家将》、《杨家将》、《双锁柜》，渔鼓《薛仁贵征东》、《薛刚反唐》、《杨八姐下幽州》，牌子曲《武大郎卖烧饼》、《劝戒赌》、《打县城》，肘鼓子“八大记”、“四大京”等。1964年后主要演唱革命现代题材书目，如《烈火金刚》、《红岩》等。1966年“文化大革命”开始后，协会被解散，1976年恢复活动，许家昌任会长。1984年后，由于后继乏人，人员缩减至十余人。

铜山县曲艺联合会 曲艺艺人的群众组织，又具有演出团体性质。1958年2月建立。县文化馆馆长李继成兼任会长，副会长王学美、李传林(兼秘书长)。委员牛广法、王学美、李继成、李传林、赵仁环、张绍臣、侯宪法。下设曲艺演出队。曲种有大鼓、琴书、快书、河南坠子、渔鼓、相声等。全队三十人，其中非农业人口十九人，农业人口十一人。主要演员有朱从臣、郑良怀、汤元才、侯宪法、李道林、张立仁、季登科、王学美、牛广法。后又从农村吸收部分中、青年演员。

演出曲(书)目有琴书《乾隆下江南》、《天宝图》，渔鼓《八头案》，快书《武松传》，大鼓《三侠剑》、《隋唐演义》、《罗通扫北》、《五梅七枪》、《大红袍》，河南坠子《刘墉铡叶洪》、《薛礼征东》等。1958年，徐州专区八县曲艺会演，牛广法演出的大鼓《刘伶醉酒》获优秀演出奖。

联合会经常组织艺人学习和创作新曲(书)目。为配合当时时政宣传，先后成立过“赶

江南”、“学雷锋”宣传组，分赴全县公社驻地宣传“大跃进”和“学雷锋”运动。演出曲(书)目多属自编，其中《夸对象》、《学雷锋》为主要曲目。1972年联合会和曲艺演出队同时解散，人员全部以“支农”名义下放回乡务农。

东海县曲艺联合会　曲艺艺人的群众组织。1958年5月成立，设址东海县总工会院内。琴书艺人汪培清、工鼓锣艺人钱家洪被推选为正、副主席，属东海县人民政府文教科领导。有琴书、大鼓、工鼓锣三个曲种，会员二十一人。联合会成立后，于当年6月部分艺人参加了徐州地区曲艺会演。1965年5月28日至6月1日，受县文教局委托，在县影剧院举办了东海县首届曲艺会演。有苏北琴书、苏北大鼓、工鼓锣、评词、渔鼓、柳琴等曲种的三十多名艺人参加演出。1966年后，传统曲艺书目遭禁，联合会被迫中断活动。

1983年东海县划归连云港市，为加强全县民间艺人统一管理，经连云港市文化市场管理处同意，决定重建东海县曲艺联合会，会员除曲艺艺人外，还包括杂技、民间唢呐艺人等。1985年4月底至5月初，联合会组织艺人参加首次连云港市曲艺、杂技会演。由秦玉快创作，琴书艺人刘培兰、陈永柱演出的《山村喜事》获创作、演出一等奖；由吴顶创作，琴书艺人宋学礼演出的《相亲》获创作、演出二等奖；杨恒杰创作、演出的评词《泉城历险记》获演出二等奖；吴顶创作，大鼓艺人刘永飞演出的《追车》获创作、演出三等奖。获奖节目均由连云港电视台录像播映。不久联合会更名为“东海县民间艺人联合会”。

苏州市曲艺联合会　曲艺艺人的群众组织。1959年2月5日成立。主任委员潘伯英，副主任委员张韵萍，秘书长王雪帆。会员有三百七十四人。

苏州市曲艺联合会的任务是：团结全市曲艺工作者，加强政治学习，提高社会主义觉悟，贯彻中国共产党的文艺方针，为工农兵服务。设艺术组、资料室，从事组织创作新书目，记录整理传统书目，收集评弹史料，组织会书及各种学术活动。前后记录的长篇书词有一百多部，约七千万字。编辑出版了两本《苏州评弹选》，陆续发表了一批研究文章。

苏州市曲联于1962年春换届，选举潘伯英为主任委员，曹汉昌、魏含英、夏玉才副主任委员。杨作铭任秘书长。王雪帆任副秘书长。1966年“文化大革命”开始后停止活动，1982年成立苏州市曲艺工作者协会，曲联工作被其取代。

扬州市曲艺工作者协会　1959年由扬州市戏剧界协会中的扬州评话、扬州清曲、小热昏(街艺)等小组重行组成。王少堂为名誉主席。主席张青萍，副主席孙佳讯。协会成立后，组织会员编演了《一个震撼人心的午夜》、《万只鸭子过长江》、《喜相逢》等新书目；记录传统书目《三国》、《济公传》、《绿牡丹》、《八窍珠》、《岳传》、《清风闸》、《英烈传》、《西游记》、《施公案》等十四部书词，约一千五百万字；并组织交流曲艺表演艺术，培训青年艺人等。1966年“文化大革命”开始，协会停止活动。1980年以“扬州市曲艺工作委员会”名义恢复活动。韦人、余又春、尤德祥、张慧侬、张仲为委员会成员。1984年6月，在扬州地区、扬州市合并后的第一次文学艺术界代表大会期间换届，选举产生理事会，王澄为理事长，

韦人、李真、夏耘、李信堂为副理事长。后经整顿、发展，共有会员四十七人，其中省曲协会员三十人，中国曲协会员十四人。

江苏省曲艺研究会　江苏曲艺工作者的群众组织。1960 年 3 月在苏州召开的江苏省曲艺工作者第一次代表大会上成立。第一届理事会选举王少堂为会长，徐云志、张青萍、杨正吾为副会长，金毅为秘书长，张韵萍为副秘书长。设会址于南京香铺营江苏省曲艺团内。首批会员二十三人。

江苏省曲艺研究会成立后，配合文化行政部门，组织和参与江苏省评话观摩演出，全国曲艺新曲(书)目会演和曲艺"说新创新"座谈会，弹词曲调演唱会等。1966 年"文化大革命"开始后，研究会停止活动，不久解散。

南京市戏剧曲艺工作者协会　南京市戏剧、曲艺工作者的群众组织。1962 年 1 月南京市第三届文代会期间正式成立。马子馨任主席，竺水招、商芳臣、苗胜春、金梨为副主席，日常工作委托南京市文化局艺术科主持。协会成立后，先后组织南京市曲艺团青年演员参加了南京市文化局举办的市属剧团青年演员观摩演出大会；配合市总工会、市文化局联合举办职工曲艺观摩演出等。1968 年 10 月，市文联解散，协会停止活动。1980 年 11 月，南京市第四届文代会时恢复建制，修改并通过了新的章程，推选王彻为主席，陈晨曦、杜秀彬、胡亚东、魏洪涛为副主席。协会恢复后，除在 1983 年 5 月和江苏省曲艺家协会在南京市工人文化宫举办由南京军区前线歌舞团曲艺队、江苏省曲艺团、南京市歌舞团曲艺队、南京市工人曲艺队等单位参加的"金陵曲会"外，还成立曲艺学会等学术组织，帮助曲艺演出团体作改革体制的试验，主办群众业余曲艺活动，吸收了一批业余群众文艺骨干入会。

淮阴市曲艺工作者协会　曲艺艺人的群众组织。1963 年成立，为淮阴市文学艺术界联合会团体会员。负责人张韵萍。曲协成立后，经常组织会员参加曲艺创作、演出活动。1966 年 3 月，为时七天的淮阴市职工群众业余文艺会演，八百余人参加的八十一个节目中有五十八个是曲艺节目，如相声《差一点》、《站柜台》，对口词《我们是业余宣传员》、《我们是砖瓦工》、《消防兵》，清淮小曲《赞焦裕禄》等。"文化大革命"开始后，曲协活动中断。1981 年 7 月，在清江市第二次文学艺术工作者代表大会上，成立第二届曲协，张韵萍任主席，华禹谟、陈海泉任副主席。第二届曲协组织创作了扬州评话《白骨精现形记》、《如此恋爱》、《三笑新篇》，苏北琴书《深情献给周总理》、《廉洁奉公的好榜样》，相声《变新颜》、《望子成龙》、《感情与表情》，数来宝《三个越南兵》，快板书《开销》，天津快板《烟厂炊事员》、《我的好师傅》等。其中《如此恋爱》、《变新颜》获江苏省曲艺会演创作奖和表演奖。

淮阴地、市合并后，于 1984 年 5 月召开的淮阴市第一届曲艺工作者代表会上，讨论通过了淮阴市曲艺工作者协会章程，产生了理事会，选举张韵萍任主席，华禹谟、刘连勋、马金侠任副主席。

中国曲艺家协会江苏分会　江苏曲艺工作者的群众组织。1980 年 4 月 19 日在南

京召开的江苏省曲艺工作者第二次代表大会上成立，前身为1960年3月成立的江苏省曲艺研究会。为江苏省文学艺术界联合会团体会员，会址设在南京市建邺路一百七十四号江苏省文联内。周良任主席，曹啸君、魏含英、王筱堂、杨乃珍为副主席，张棣华为秘书长。有会员三百余人。

中国曲协江苏分会成立后，密切配合文化行政部门，贯彻落实陈云关于“出人出书走正路”的指示，组织曲艺作家和演员深入生活，编创新书；继续挖掘整理传统书目，保存文化遗产；组织会书会演，发展表演艺术；接待境外专家，扩大江苏曲艺的传播；开展评奖活动，繁荣书目创作和艺术改革。

1980年11月，曲协江苏分会推举苏州弹词作家邱肖鹏、郁小庭，扬州市文化局创作员夏耘分别携新书中篇苏州弹词《多多》、长篇扬州评话《挺进苏北》选回《陈毅拜客》进京参加中国曲艺家协会和国家文化部艺术局举办的全国曲艺新作讨论会。1981年10月，该会协助中国曲艺家协会在扬州市召开全国曲艺中长篇书座谈会。在这次座谈会影响下，江苏曲艺创作有了新的发展，先后出现了一批有影响的中长篇书目。如中篇苏州弹词《白衣血冤》、《普通党员》、《遗产风波》、《老子、孝子、折子》，长篇苏州弹词《九龙口》，长篇扬州评话《广陵禁烟记》等。

同期，该会支持了有关县市文化部门对传统书目的继续挖掘、整理工作。先后列入计划的有苏州评弹《岳飞》、《白蛇传》、《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《张汶祥刺马》，扬州评话《火烧赤壁》、《宋江》、《清风闸》、《万年青》、《八窍珠》等。至1985年，《珍珠塔》、《火烧赤壁》、《宋江》、《清风闸》(更名《皮五辣子》)均先后由上海、江苏人民出版社出版，另外还出版了一批传统书目的长篇选回，如《扬州评话选》、《扬州说书选》等。

为检阅创作书目的成果，发展曲艺表演艺术，该会会同有关市县文化行政部门，组织会书会演：1981年1月的苏州评弹创作新书目会演；1981年至1983年，连续三年的“广陵书荟”、南京的“金陵曲荟”、徐州中长篇书目讨论会。1982年，该会选拔江苏省、南京部队、南京市、苏州地区、苏州市、扬州市、无锡市、常州市、徐州市的九个演出团体，有苏州评弹、扬州评话、徐州琴书、相声四个曲种，有演员二十二人参与的十个节目，参加了文化部在苏州市举办的全国曲艺优秀节目(南方片)观摩演出。

从1981年起，该会多次接待了研究江苏曲艺的学者和团体。有香港雅韵集评弹票友协会，日本“中国曲艺鉴赏团”以及法国、美国、加拿大的研究江苏曲艺的学者和专家，促成苏州评弹演员出国访问演出，扩大江苏曲艺在海外的影响。

为不断促进江苏曲艺的创新说新，该会和江苏省文化厅于1985年联合举行了评奖活动，评出作品九部长篇、四部中篇、四部短篇和九名演员，予以奖励和表彰。

该会除编印《江苏曲种》外，还不定期油印出刊《江苏曲艺通讯》。

无锡市戏剧曲艺工作者协会　为无锡戏剧、曲艺工作者的群众组织。1981年1月

23日成立，为无锡市文学艺术界联合会团体会员。有会员一百七十五人，其中曲艺会员十五人。1982年无锡县、江阴县、宜兴县归无锡市管辖，协会会员也随之发展，到1985年曲艺会员发展至三十五人。第一届协会理事长为谢枫，副理事长为马尔康、尤惠秋、梅兰珍（女）、吴惜年。1985年9月17日，召开第二次会员大会，修改会章，改选理事，改称协会理事长为主席。选举谢枫为主席，马尔康、尤惠秋、汤旭、陈复观（江阴）、陆亚初（无锡县）、梅兰珍（女）、蒋尧民（宜兴）、钱咏梅（女），为副主席。唐荣德为秘书长。

协会坚持“为人民服务、为社会主义服务”的方向，贯彻“百花齐放、推陈出新”的方针，推动戏剧、曲艺理论的研究和探讨，组织创作经验的交流和观摩演出，提倡题材、体裁、形式、风格、流派的多样化和自由竞赛；重视和扶助业余戏剧、曲艺活动；保障会员合法权益为主要任务。

协会于1981年6月在无锡市人民大会堂举办了评弹名家徐丽仙、著名戏曲演员戚雅仙（越剧）、杨飞飞（沪剧）、梅兰珍（锡剧）四姐妹戏曲、曲艺联谊演唱会。徐丽仙在身患重病（舌癌）的情况下，演出了经她重新谱曲的弹词开篇《二泉映月》；1982年1月起主办上海、苏州、无锡、常州等市评弹名家和中青年演员书荟，至1985年1月共举行四次。1983年底，组织无锡市评弹团与当时在无锡演出的上海市长征评弹团、太仓评弹团的演员学习《陈云同志关于评弹的谈话和通信》，并作艺术交流座谈。1985年4月，由协会发起，联合无锡市评弹团、中国民主同盟无锡市委、无锡市报社、电台、无锡市演出公司、无锡县长安乡（张鉴庭家乡）等单位主办“纪念评弹艺术家张鉴庭先生逝世一周年”活动。期间，举行了张派艺术座谈会；张派弟子公演了张派代表作品。上海、苏州、常州、南京等评弹团体均派代表参加。1985年12月，召开表彰“从艺三十年”会员大会，共表彰会员一百三十四人，其中曲艺会员十四人。

研　究　机　构

扬州评话研究小组　　曲艺研究机构。1959年3月，为研究整理扬州评话《武松》而成立。扬州市市长钱承芳为组长，中共扬州市委宣传部部长苏尚门为副组长。中华人民共和国成立十周年前夕，以小组名义，整理、出版了《武松》；1962年，由苏尚门作序，小组编选出版了《扬州评话选》；同年，市文联、文化处以小组名义编印内部资料《扬州评弹》一、二、三辑。1981年，扬州市文化局创作组以研究小组名义编辑出版了《扬州评话选》第二辑和两辑《扬州说书选》。参加过扬州评话研究小组工作的有张青萍、孙佳讯、孙龙父、陈达祚、陈亦絜、陈午楼、韦人、李真、汪复昌、夏耘、费力、王澄等。

邳县曲艺研究小组 曲艺研究机构。1966年4月，由邳县曲艺协会和邳县文化馆联合组建。刘延忠任组长，高子亮任副组长。1969年10月以后，高子亮和张振德先后接任组长，陈登琴为副组长。成员有文化馆创作辅导干部周唯一，县曲协副主任、徐州琴书艺人秦德林、县曲协副主任、徐州评词艺人沈寅太，县曲协委员、苏北大鼓艺人李保全。

邳县曲艺研究小组的宗旨是探索在新形势下发展曲艺事业的新路子。成立后配合县文教局首先抓全县曲艺大整顿，根据演员演唱水平高低，划分出职业和半职业两大类型，分别颁发了证件，并在职业艺人中择优组建了段子队。研究小组把创作新书目列为首要任务，1972年9月20日在文化馆举办曲艺创作班，集体讨论了张振德执笔的《邳南烽火》、《运河儿女》；薛洪生执笔的《桥头镇》、《神枪王五嫂》；秦德林、李保全等编写的《金老汉看鸡》、《瞎犴犍》等五十多篇中短篇作品。后全县有四十多名艺人传唱了《邳南烽火》，县广播站录音每晚连播半小时。短篇鼓词《拦惊马》参加江苏省曲艺会演获二等奖。

1984年初，曲艺研究小组工作重心转入培养徐州琴书演员，探索徐州琴书音乐改革方向。3月在县文化馆举办徐州琴书培训班，聘请徐州市曲艺团徐州琴书演员朱帮侠、孙成才担任教师，培养了十三名青年琴书演员。研究小组还组建了琴书队，由秦德林、薛洪生、朱帮侠等六人组成。在琴书的唱腔和伴奏方面进行改革，大胆地将地方民歌溶于唱腔之中，独创一种风格，如〔莲花落〕、〔四季歌〕、〔小五更〕等。与此同时，研究小组还配合县文化局参与曲艺管理，制订了《艺人守则》，还参与对全县艺人大考核。有三百一十六名艺人参加考试，二百七十三人合格，对他们重新登记发证，建立艺人档案。在此基础上，研究小组于1985年9月，辅导全县十四名艺人进行创作。其作品经县文化局评审，徐州评词《战前枪声》获一等奖；徐州琴书《虎穴会》、《鸳鸯湖》、《运河浊浪》获二等奖；徐州琴书《梁邦送殡》获三等奖。

苏州市评弹研究室 曲艺研究机构。1979年成立，曹汉昌任主任。前身为苏州市曲艺工作者联合会艺术组资料室。1983年明确为全民所有制事业单位。由夏玉才任主任。工作人员先后有黄异庵、汤乃安、姜守良、杨作铭、洪子元、曹凤渔、陶谋炯、孙惕、周景标、何云龙等。

研究室成立后，整理了在"文化大革命"中遭受损害的大量艺术档案，抢救记录将失传的长篇传统书目，搜集了评弹文物，组织开展评弹理论研究活动。举行了《血滴子》、《珍珠塔》、《岳传》、《九龙口》等专题讨论，写了一批论文，整理出版了《岳传》、《白蛇传》、《珍珠塔》、《三笑》等长篇书目。选编出版了《弹词开篇选》、《评弹艺人谈艺录》等书籍，并作了大量调查研究，如"武侠书状况"调查、"书目现状"调查、"无锡书场"调查、回顾"评弹工作三十年"等。同时，编印了内部研究资料数十种。

苏州评弹研究会 江苏、浙江、上海两省一市苏州评弹艺术研究团体。1980年5月21日在苏州成立。设办公地点于苏州市人民路一百四十八号。任务为贯彻执行文艺为人

民服务、为社会主义服务的方向和“百花齐放，推陈出新”的文艺方针，推动会员团体积极为精神文明建设作出贡献。研究会接受中国曲艺家协会领导，加强与评弹工作者联系，通过会书、年会、专题讨论等方式，总结交流经验，推动新书目创作和传统书目革新。搜集、整理评弹资料，开展理论研究，编辑出版刊物。江、浙、沪的评弹艺术团体及教育研究机构，均为该会团体会员，共计有三十六个。

研究会每一至两年召开一次会员代表大会，代表大会选出理事会，理事会委托选出的干事会为日常工作机构。第一次代表大会选举蒋月泉为会长，吴宗锡、严雪亭、汪雄飞、钟月樵、曹汉昌、曹啸君为副会长。周良、施振眉为正副干事长。第二次代表大会后理事会改为团体制，上海市评弹团、苏州市评弹团、浙江省曲艺团等为团体理事。干事会仍旧。

研究会于1980年7月，在浙江莫干山召开第一次年会。有三十一个评弹团体的代表及浙江省曲协负责人共六十余人参加会议。重点探讨苏州评弹如何“推陈出新”和适应时代及其当前面临的实际问题。1981年6月，又在江苏吴县东山镇召开了第二届年会，三十一个评弹团体会员代表出席会议。讨论如何落实陈云关于“出人、出书、走正路”的指示。同年6月，研究会与上海曲艺家协会、上海音乐家协会联合举办“评弹音乐座谈会”。9月与浙江曲艺家协会联合举办“苏州评弹现代书目创作座谈会”。10月，在苏州评弹学校举办了“第一次中青年弹词演员讲习班”。江、浙、沪十二个评弹团的二十四名中青年演员参加。又于1983年1月和9月，举办了第二、三期中青年演员讲习班。蒋月泉、张鉴庭、姚荫梅、曹汉昌等为中青年演员讲课。1985年12月，在苏州召开了“苏州评弹理论讨论会”。研究会还编辑出版《评弹艺术》(不定期理论辑刊)，至1985年编印了计四集七十余万字。

江苏曲艺机构一览表

名　称	成立时间	地　点	组织者	拥有曲种	主要演员	现　状
宋楼花鼓班	1891年	丰县赵庄	宋振显	花　鼓	刘广贤 侯德山	1947年解散
葛塘白局班	1904年	大厂区 葛塘	黄开泰	白　局	黄开泰	1958年解散
六城白局班	1906年	六合县城	达老二	白　局	达老二	1958年解散
灵岩白局班	1908年	六合县 灵岩	陆永才	白　局	彭家义	1959年解散
六书班	清末	盐城	李步瀛	大　唱	蔡国新 龚一九	解散日期不详

（续表一）

名　　称	成立时间	地　　点	组织者	拥有曲种	主要演员	现　　状
开智社	约1910年	苏州市	朱桐荣	苏　滩	马贵生 朱蟾香	约1946年解散
萃和社	约1916年	常熟市	吴　均	苏州评话 苏州弹词	沈耀祥 蒋心田	约1920年自行消失
怡然社	1919年	吴江 盛泽镇	王立凡	苏　滩	杨名卿	解散日期不详
滨海业余 堂子	1920年	滨海县城	沈汉武	盐阜宫曲	邢树民 蔡吉三	1949年解散
马锦翠班	1930年	连云港市 海州区	马锦翠	童子书	郭三照	解散日期不详
同里十三班	约1935年	吴江 同里镇	汪昌贤	丝弦宣卷	孙尚达 郑天霖	1949年冬解散
武进县新裕社	1936年	常州市	刘金海	常州道情	张忠国	1949年解散
溧阳县 新裕社	1936年	溧阳县城	朱福元	三　跳	朱福元	1949年解散
龙庭、蟠龙 浦宣卷班	1936年	昆山 周庄镇	徐士英	丝弦宣卷	张茂塘 张士贵	1949年冬解散
书词育化社	1937年	南京市		北方评书	陈小林	1937年7月解散
文琴集	1937年	苏州市	李文绶 李彩琴	苏　滩		1949年4月解散
七星团	约1945年	苏州市	姚嘻笑 方笑笑	独脚戏	孙笑佛 沈笑呆	1949年解散
宿北县 曲艺队	1945年 11月	宿北县	宿北县 民主政府	大鼓、评词 琴书、渔鼓 工鼓锣	龚玉龙 杨宗宣 张凤和	1947年撤销
友谊集	1946年	苏州	周德生	苏州评弹		1947年解散
南京市民间 艺术改进会	1947年 10月	南京市	高元钧	快　书 琴　书	李梦幻 金少臣	1949年4月撤销
灌云县 曲艺协会	1948年	灌云县城	灌云县 文教科	工鼓锣 苏北琴书 苏北大鼓	张三拍 徐立业	1966年6月解散
泰县曲艺队	1949年 4月	泰县 姜堰镇	胡继臣 徐道生	扬州评话 苏中道情	朱义兴 朱野庭	1969年解散

（续表二）

名称	成立时间	地点	组织者	拥有曲种	主要演员	现状
南京市曲艺改进会	1950年2月	南京市	文微夫 肖亦五	京韵大鼓 河南坠子		1953年8月撤销
常州说书研究会	1950年7月	常州市	卜祯义	苏州评话 苏州弹词	苏少英 黄克保	1950年9月停止活动
镇江市戏曲评弹协会	1950年9月	镇江市	王筱堂	苏州评弹 扬州评话		1960年停止活动
无锡市评弹实验工作团	1952年4月	无锡市	戏曲改进会	苏州评话 苏州弹词	陈再扬 李念安	1954年撤销
徐州市曲艺工作队	1952年4月	徐州市		徐州琴书 河南坠子 徐州渔鼓 相声等	崔金兰 朱元才 范筱英 杨士英	1956年解散
淮阴县曲艺协会	1952年	淮阴	刘万成	工鼓锣 琴书、大鼓	张延美 程培坤	
新沂县曲艺艺人联合会	1952年	新沂县城	龚云龙	徐州大鼓 徐州评词	朱帮耀 朱思和	1966年撤销
白下区曲艺队	1953年	南京市白下区	陈静辉	快板、相声、数来宝	李国先 梁　军	
宜兴县民间艺人联合会	1953年	宜兴县	何　健	苏州评话 苏州弹词	王友君 潘祥大	
淮安曲艺队	1954年	淮安	鲍元庆	清淮小曲 说淮书 扬州评话	张福海 余海平	
丹阳县民间艺人演出队	1955年	丹阳县城	马洪清	扬州评话 上海说唱	林正辉 徐金龙	1966年解散
张氏弹词小组	1956年3月	扬州市	张继青	扬州弹词	张继青 张慧侬	1957年解散
江阴县曲艺艺人联合会	1956年6月	江阴县	姚震伯	苏州评话 苏州弹词	姚震伯	1958年停止活动
江阴县评弹小组	1956年	江阴县城	县文教局	苏州评话 苏州弹词	汪治平 范莉萍	1958年停止活动
兴化县曲艺组	1956年	兴化县城	陈　干 吉凤清	扬州评话 苏中道情	姜喜庆 王崇慧	1965年解散
灌南县曲艺协会	1958年6月	灌南县城	庄　严	工鼓锣 苏北琴书	吴德成 吴德才	

（续表三）

名　称	成立时间	地　点	组织者	拥有曲种	主要演员	现　状
睢宁县曲艺班	1958年9月	睢宁县城	佘新才	徐州琴书 河南坠子	孙成才 朱帮侠	1958年12月与徐州艺校合并
无锡市先锋评弹组	1958年	无锡市	陈雪舫 郁鸣秋	苏州评话 苏州弹词	陈雪舫 郁鸣秋	1960年10月撤销
无锡市红旗评弹组	1958年	无锡市	陈再扬 吴翔飞	苏州评话 苏州弹词	吴翔飞	1960年10月撤销
无锡市曙光评弹组	1958年	无锡市	朱一鸣 刘应天	苏州评话 苏州弹词	周云艳 徐素琴	1960年10月撤销
宜兴县红星曲艺演出队	1959年4月	宜兴县	县曲联	宜兴评话	王佳声	1960年并入红星曲艺队
宜兴县红色曲艺演出队	1959年4月	宜兴县	县曲联	道情、说唱	王正芳 成山林	1960年并入红星曲艺队
宜兴县红旗曲艺演出队	1959年4月	宜兴县	县曲联	宜兴评话 清曲	沈如舫 王焕培	1960年并入红星曲艺队
苏州市戏校评弹班	1959年	苏州市	夏玉才	苏州评话 苏州弹词	李灼华 王兰生	1959年结束
苏州市青年艺训班	1960年	苏州市	杨作铭 王　鹰	苏州评话 苏州弹词	王　鹰 王月香	
常熟市艺校评弹班	1960年	常熟市	俞则人	苏州弹词	俞则人	1961年结束
秦淮区业余曲艺队	1960年	南京市秦淮区	彦志衡	南京评话 南京白话 快书、评书	钱天笑	
宜兴县红星曲艺队	1960年	宜兴县	县文教局	苏州评话 苏州弹词 清　唱	王佳声 王正芳	1968年撤销
扬州评话合作组	1964年2月	扬州市	戴步章 费正良	扬州评话	姚雨田 马汉章	1965年解体
无锡县评弹组	1964年5月	无锡县	县文教局	苏州评话 苏州弹词		1968年撤销
无锡市文教局书场管理组	1964年	无锡县	县文教局			
李长喜班	1964年	连云港市海州区	李长喜	牌子曲	陆宝瑞 朱子禧	

（续表四）

名称	成立时间	地点	组织者	拥有曲种	主要演员	现状
乌兰牧骑文艺演出队	1965年1月	溧水县城	县文化馆	什锦说唱 相声、快板	杨德喜	
睢宁段子队	1965年4月	睢宁县城	钱雪潮	徐州评词 山东快书	刘天一 丁兰英	1969年12月撤销
宿迁百花曲艺队	1972年12月	宿迁	县革命委员会宣传组	渔鼓、琴书、大鼓	王朝旭 刘汉飞	1979年停止活动
东海县曲艺队	1974年	东海县城	袁开成	工鼓锣 苏北琴书	刘培兰 陈永柱	1982年撤销
常熟市评弹团学馆	1975年	常熟市	蒋君豪	苏州弹词		1980年期满留团
高邮县曲艺组	1976年	高邮县城	县文化馆	扬州评话 扬州弹词	夏筱台 王崇慧	1980年解散
洪泽县曲艺协会	1978年	洪泽县城	夏光智	工鼓锣、 苏北琴书	赵桂林 陈殿奎	
响水县评弹团	1978年11月	响水县城	丁文仲	苏州评话 苏州弹词	冯惠玲 朱一涯	1983年改曲艺团
浦口区曲艺剧团	1979年7月	南京市浦口区	马宝璐	相声 滑稽戏	任文利 周　道	1980年2月撤销
无锡市太湖评弹组	1979年12月	无锡市	郊区文化馆	苏州评话 苏州弹词		1982年7月撤销
泗洪县曲艺协会	1979年12月	泗洪	周文路	大鼓 琴书 评词	王其彩 侯凤祥 韩修权 刘翠红	
盱眙县曲艺协会	1980年	盱眙县城	吴九香	苏北大鼓 徐州评词	苏颜刚 洪尚权	
徐州市曲艺、杂技艺人联合会	1981年3月	徐州市	王幼颐	琴书、大鼓 评词、渔鼓	郑良怀 李乐轩	
无锡市友联评弹队	1982年7月	无锡市	民间艺人管理处	苏州评话 苏州弹词	陈景声 马似星	现存
雏韵集评弹之友社	1982年7月	常州市	李仲白	苏州评话 苏州弹词		

（续表五）

名　称	成立时间	地　点	组织者	拥有曲种	主要演员	现　状
邳县民间艺人联合会	1984年5月	邳县县城	张乃起	评词 大鼓	秦德林 周绍俊	
连云港市民间艺人联合会	1985年1月	连云港市	李炳红	苏北琴书 工鼓锣 徐州渔鼓	杨恒杰 赵家宽 张同举	
常熟市艺校评弹班	1985年	常熟市	陈甫生 高莉蓉	苏州弹词	钟月樵 李一凡	
无锡县戏剧、曲艺工作者协会	1985年12月	无锡县	任　梅	苏州评话 苏州弹词	吴利新 陆亚初	

说明：凡开条者不入此表。

演　出　场　所

江苏曲艺的演出场所，形式多样。除沿街走唱、流动卖艺无固定场所外，有露天书场、茶楼(馆)书场、清书场、堂会、空中书场(广播书场)、电视书场等。

露天书场，一称"撂地"。街头巷尾、城镇空地、庙会、集市，能招揽听众处，均可作场献艺。且由来已久。明代文 人文征明、袁宏道均有听书记述。柳敬亭初亦在盱眙街头说书。明末张岱《陶庵梦忆·扬州明月》中有"瞽者说书，立者林林，蹲者蛰蛰"的记载。李玉《清忠谱》中描述了一个叫李海泉的说书人在苏州李王庙前开设露天书场。这种书场，江苏城乡各地都有过。

《画舫余谈》说南京夫子庙"起泮宫(孔庙)前至棘院(贡院)止，值清明，百戏具陈，如……三棒鼓、十不闲、投狭、相声、鼻起、口歌、陶真……可以娱目示听者，翘首伸颈，围者堵墙。"可知曲艺演出很多。开始时以艺人为中心，听众散围四周。逐渐有了凳子，和用芦席围成相对稳定的演出场所。一个广场上，有时有若干演出场所。

江苏城乡的茶馆，多上午卖茶和点心，下午、晚上由曲艺演出，称之为茶馆书场。听众数十人，但大者亦有一、二百人。茶馆书场数量很多，存在的时间也很长，今犹可见。抗日战争期间，苏州评弹艺人大量集中苏州，而逃避战乱的各界人士也涌入市区，此时一些小茶馆和老虎灶(水灶)借此机会，腾出地方改营书场，让许多没有进入书场演出的艺人暂度生计，这种小书场又称"老虎灶书场"。短时期中，市区曾有数十家之多。大街小巷，到处可闻弦索之声。于是，旅馆、浴室也利用空余场所，请艺人演出。

清书场指不再专门卖茶而以曲艺演出为主业的书场，常由茶馆衍变而来，后有专门建造的，便称之为"清书场"。这种书场的历史，也很悠久。

清代林苏门在《邗江三百吟》中曾具体记述了早期的扬州清书场："租赁几间闲屋，邀请二三名工，内坐方桌架高之上，如戏台然，说唱不拘。来听书者……亦围以长凳，乐听不厌，间献以茶。开全部大书，每说唱三四回，歇时挨坐收钱，多不过十数文。"江苏各地，苏州市区的清书场发展最快。道光年间就有记载。民国初年有所增加。到抗日战争爆发之前，苏州评弹进入全盛时期，清书场达四十九家。同时，娱乐性游艺场也常有曲艺演出。

艺人应邀进入人家演唱，以厅堂为演出场所，称唱"堂会"。也称"堂差"，扬州称应堂会

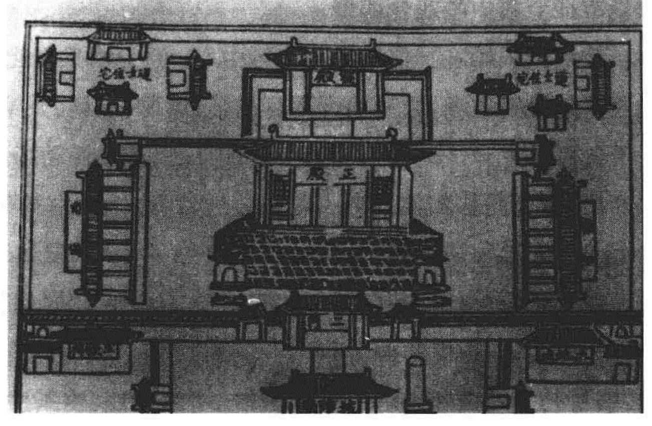
为“外事”。此种方式，很早就有，都是达官贵人，富绅巨贾。黄宗羲《柳敬亭传》：“华堂旅会，闲亭独坐，争延之(指柳敬亭)使奏其技”。清初江南评话艺人韩圭湖“顺治中尝供奉内廷”；乾隆时苏州弹词艺人王周士“御前弹唱”，同治时马如飞为江苏巡抚丁日昌之母弹唱，广义上说都属此类。

二十世纪三十年代，苏州出现商业电台，即每天有评弹节目播送。当时称为“空中书场”。中华人民共和国成立后，广播事业大为发展。评弹节目为各地电台都有，称“广播书场”。江苏其它地方，播送曲艺节目的电台也很多。

中华人民共和国成立后，江苏各地文化行政部门对原有书场进行调整，合理布局。一些露天书场延续下来，而且有了增加。至“文化大革命”前，泗阳县的三十四个乡、镇、场圃都设有露天书场。其中黄塘、裴圩、新元、二元、临河、仓集等二十一乡镇，逢集时听众每场均有三四百人。一些原有的书场分别转为国营和公私合营，还新建和翻建了一批曲艺演出场所。各地文化馆(站)也络续新建了演出场所。

海州马路口广场　位于海州儒学门前路口广场(今连云港市海州区中大街小学门口)。明代中叶起，一直是闹市中心，成为民间艺人说书唱戏的主要活动场所。广场可容纳听众五百人左右。民国初年，节日、庙会期间，各种曲艺艺人汇集于此，或自娱自乐，或设摊卖艺。抗日战争初期，海州税警团抗日文化宣传队、海州省立民众教育馆平剧研究会、东北军五十七军一一二师宣传队，都曾在马路口广场宣传抗日救亡。以《战斗在白山黑水间》、《连云港暴风雨》、《黄鹤楼》、《守土抗战》等曲艺、戏曲节目，激发民众抗战斗志。民国二十七年(1938)4月，日军飞机轰炸马路口，广场遭破坏，演出一度中断。

中华人民共和国成立后，马路口广场仍是民间艺人说书、唱戏的主要场所。工鼓锣艺人严必涛、李汉亭、周同忠，评词艺人程奎忱，海州童子书艺人马景翠及海州牌子曲玩友王卓、刘士友等经常在此演出。为适应演出需要，海州区人民政府还对马路口往南一带进行大规模扩建，改建后的马路口广场可容纳听众千人左右。几十年来，一直是海州文化宣传娱乐活动的中心场所。



丰县城隍庙书场　设在县城城隍庙院里。城隍庙约始建于明嘉靖壬子年(1552)。每年清明节、农历七月十五、十月初一的三次城隍出巡，前后院大门外往往同时有数班艺人演出，吸引数千游人听众。庙院大门内二门前五百平方米小院是小书场，二

门后东西廊房间两千平方米大院是大书场(见前页图)，清末以来，演出的曲种有渔鼓、渔鼓坠、扬琴(徐州琴书)、花鼓、评词和大鼓、拉魂腔(柳琴)等，民国十年至十五年(1921—1926)是此处曲艺演唱的兴盛期。大门里左右两侧是两个书场，二门后大殿前同时有四个书场。一年四季不断有艺人演唱，白天多为有乐器伴奏的曲种，晚上则更多是说评词。常在此说唱的有渔鼓艺人郭合亮，渔鼓坠艺人袁傻子(名字不详)，评词艺人曹大嘴(名字不详)、赵广思，花鼓艺人高广、黑丁等。后又有孙合银、杨教科(绰号杨麻子)、陈永德(绰号陈秃子)等。抗日战争前后，有汪永全(绰号汪麻子)、李秀荣、张永安、孙建文(绰号孙麻子)在此说唱渔鼓坠、大鼓、"武老二"(山东快书)等。随着战乱等因，书场时兴时衰。后庙内改为弹药仓库。曲艺演出停止。

玄妙观前广场　位于苏州城内玄妙观前空场。清代乾隆、嘉庆年间形成，以演出苏州评话为主，其形式为靠墙放一半桌，说书人坐在一边，四周放数排长凳，听众先来者入座，后来者站立后面。每天午后开书，连续演说数小时，直至傍晚。其间每隔约二十分钟收一次书钱。有的说书人雇用一伙计拿一藤匾收费，说书人则乘机稍事休息。每个听众付三文，站在后面的可以不付钱。如果听众多，愿意听下去，艺人可说到天黑才散场。反之寒冬腊月、风雪暴雨，听众少，就停场。听众多数是小手工业者和老年市民。评话艺人一般艺术水平较低，听众常常只有数十人。民国初年曾出一响档，名李金祥，能说《三国》、《岳传》、《英烈》、《金台传》四部长篇书目。他书路清，说法生动，吸引较多听众，其经济收入不亚于当时光裕社的名艺人，被誉为"平台状元"。二十世纪六十年代后，已无人在此说书。

汴塘集市书场　位于铜山县汴塘镇北首。兴起于清代中叶，历年由杜姓者管理。早期大鼓艺人李和声、魏永德常年居此说唱。清末民初大鼓艺人王凤仪、郑良怀也相继在此说唱，抗日战争胜利后，除大鼓艺人外，渔鼓艺人李永胜等也曾到此演出。

汴塘镇十天逢四集(阴历一、三、六、八)每集书场分两处，说书者坐北朝南，听众多席地而坐，每场听众多在三百人左右，每次演出中间收费三到四次。听众付费多少不拘。有时，扬琴(琴书)、快书艺人也来此演唱，均拥有不少听众。中华人民共和国成立前夕，书场随集市迁至镇中心戏台西侧。

教场游乐场　位于扬州市区中心。原为练兵演武场所。清乾隆年间，两江总督高晋于西门外设新教场，原教场逐渐有茶楼、酒肆、书场、卦馆、百技、杂耍等聚集于此。方圆约一千五百平方米。北首有一片空地，为民间艺人活动场所。空地东边为小曲、口技艺人演唱之所，中间是锣鼓淮书艺人说唱之地，西边一般由卖梨膏糖(俗称"手风琴")艺人占领。教 场周围，先后开业的书场有"竹炉轩"(后更名"醒民")、"凌云阁"、"同兴"(后更名"柳村")、"永乐"、"瓦砾山"(后更名"鹿鸣")、"天盛"、"同乐"等七家。这些书场的门前都悬有木牌一方为记，正反两面分别书写"醒世良言"与"谈古论今"字样，并在街头巷尾张贴海报，书写艺人姓名和开讲的书目名称。听客入座，由茶房献上清茶一盏，谓之"书茶"。通常

一日两场，一在午后，一在晚间。每场书约说两个小时，第一次休息时，场主即持大碗挨次向听客收钱，营业兴旺时端铜盆收取；第二次说完休息，茶房便挨座收回茶具。散场后，场主清点当场的收入，与艺人分拆，视艺人名望高低，有幺二拆（场主拿一份，艺人拿两份）、幺三拆、幺四拆之分。每逢做“年档”（春节）时，各书场争请名家开讲拿手“关子书”，谓之“对档”。此时生意格外兴隆。民国二十一年(1932)“一·二八”淞沪战役发生，江苏省政府由镇江迁扬州办公，教场的说书业更为繁盛。当时王少堂在“凌云阁”说《水浒》、戴善章在“柳村”说《西游记》、仲松岩在“醒民”说《清风闸》、朱德春在“永乐”说《八窍珠》、康又华在“鹿鸣”说《三国》、郎照星在“同乐”说《绿牡丹》，各据一方，繁况空前。

教场七家书场具体情况如下：

同乐，位于教场二圈门，坐北朝南。清末开业，最初名为得宝书社，业主是马文举（马四喇子），场子能容纳二百多人。后转马良甫，马因不善经营，卖给汪耀先，汪更名亦乐书社。民国二十三年，汪耀先与袁金奎、秦小呆子合股经营，再更名为同乐书场，房子扩大到四开间外加一小楼，可容纳四百多听众。1951年停业。

凌云阁，位于教场中段东侧，坐东朝西，紧靠同乐书场，有三百座。清末开业，业主始为夏恩培，后由脱世骏（脱八）经营。民国三十年停业。

天盛，位于教场永明巷（原称老龙泉巷，又称毛厕巷），大门 朝南，二百余座，清道光年间开业。初由蓝六经营，名为蓝六书社。清末，其孙蓝松堂改业说评话，由回民戴六经营，改名天盛书场。民国九年停业。

永乐，位于教场永明巷，与天盛书场在一个大门内，天盛在后面，永乐在前面，约三百座。民国初年，徐宝山部队独立营营长李桂生在教场中段西侧开汉阳楼茶馆（后改名四海升平楼），其马弁张贵堂（人称张三麻子）借楼下三间空房开书场，取名永乐。后因其地改建浴室，永乐书场迁至永明巷。张贵堂死后，由其子张彭年经营，后转归严鹏英。1956年公私合营，文化大革命开始后停业。

鹿鸣，位于教场永明巷，与永乐书场斜对面，坐南朝北。百年前，马文锦等三人合股，利用堆满瓦砾的空地起三间草房开书场，可容纳二百余人，取名瓦砾山书社。民国二十五年，转卖给丁云鹏（丁六，青红帮头子），翻建成瓦房，又在南面加了半边小楼，改名文里书社，座位翻了一倍，能容四百六十人。二十世纪四十年代转给外甥丁春宝经营，改名鹿鸣书社。五十年代由丁春宝之妻马秀玲经营。1956年公私合营。“文化大革命”开始后停业。

醒民，位于教场南段西侧，坐西朝东。清末为竹炉轩书社，业主马少，有二百余座，民国初年停业，转为日照楼茶社，不久改名为老聚宝茶社。民国二十年，江都县侦缉队长陈荣召以茶社改建书场，有房屋四大间、四小间，能大能小，能容纳听众四百至六百人，成为教场中条件最好的书场。民国二十六年，陈荣召病故，由其妻陈贤淑经营。1956年改公私合营。“文化大革命”开始后停业。

柳村，位于教场北首，望火楼对面，坐西朝东，平房，砖木结构，长十二米，宽十点五米，面积一百二十六平方米，能容纳听众五百至六百人。清光绪中期开业，最初业主为陈同兴，取名同兴书社，因位置在北，又称“北同兴”。民国初年，夏恩培买下同兴书社继续经营，上午卖茶，下午搭台说书。民国十年(1921)前后，卖给王浩(清末曾为水上捕快)，以门前有几棵柳树，改名柳村书社，专营说书，方桌改条几增加座位。王浩死后，先后由其妻“胖大妈”和其子王永枢及媳刘菊英经营。1953年至1954年，曾一度邀集流散扬剧艺人组班在此唱戏。1956年公私合营。“文化大革命”开始后停业。

岳阳楼茶社 创办于清咸丰十年(1860)，坐落在宜兴张渚下浮桥。原名“岳阳茶社”，创办人王培德。茶社原为平屋，砖木结构，四开间，有一百多个座位，书茶兼营。民国十三年(1924)，扩建楼房，楼上曾设旅馆，几年以后也改设茶座，改名“岳阳楼茶社”，座位扩大到三百余座。王培德去世后，由子王音仁经营。1958年归集体所有，属张渚镇商业公司领导。1965年改建平房四间，约一百多平方米，有客座一百五十七个。负责人为孙瑞华。中华人民共和国成立后，除本县评弹艺人外，来“岳阳楼茶社”献艺的团体有上海评弹团、上海东方评弹团、上海新艺评弹团、苏州市评弹团、嘉兴市评弹团、常州市评弹团、常熟县评弹团、太仓县评弹团等。

岳阳楼茶社是宜兴历史上开办时间较长，书茶兼营，一直经营至今的曲艺演出场所。1984年被评为宜兴县文化局书场“先进集体”。1985年5月，张演培的通讯《百年老店岳阳楼》曾由江苏人民广播电台、《无锡日报》、《宜兴报》等作专题报道。同年，岳阳楼茶社被评为张渚镇商业文明单位。

老同春书场 位于昆山县城西街。清同治初年张阿荣创办。老式砖木结构大开间平房。坐东朝西，南边有一庭院，北侧临河，闹中取静。场内有六根木柱，北端设简陋书台，上悬隶书“松柏长春”小匾。前置状元台、礼拜凳，并加长凳、方杌子，可容听众百余人。

老同春书场以“老牌正宗”称著，初只聘“光裕社”名家，如周玉泉、姚荫梅、曹汉昌、潘伯英、顾宏伯、曹啸君、魏含英、黄异庵等，不邀男女档或女双档进场。后经不住听众要求，适逢“普余社”三位女艺人徐雪月、程红叶、陈红霞在昆山演出，即请她们来首演。一场《三笑》，老同春书场生意兴隆。中华人民共和国成立后，于1954年和“畅乐园”、“西园”两书场合并联营。

吟春书场 位于无锡市现中山路三百八十九号。清同治十三年(1874)由毛乐惠创办。初名“迎园书社”，有近百座位，书、茶兼营。民国十八年(1929)其孙毛子俊继业，地址在大市桥青果巷十二号，专营说书，设一百二十余座位，有职工一人，演日夜两场。民国三十五年迁现址，座位扩展至四百余座，有职工四人。1956年公私合营后改名“迎春书社”。1961年11月政府拨款十四万元落地翻建，翌年6月落成，易名“吟春书场”。主建筑一千零八十点四平方米，有八百二十个座位。“文化大革命”期间改为国营电影院，更名“春雷电

影院”。1978 年 6 月恢复“吟春”原名。1982 年改建为立体电影院，书、影兼营，座位缩减为六百六十八个，并装有空调设备。1985 年有职工三十八人。是无锡有名的“百年书场”。

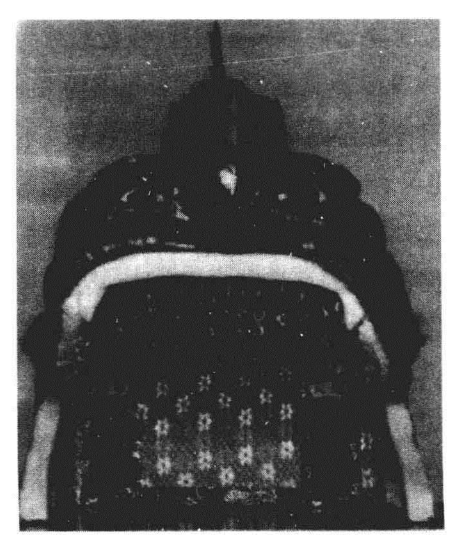
吴苑深处 地处苏州市中心太监弄内，是清代开办较早的茶楼书场之一。创办人不详。原名“老义和”。光绪年间“义和团”运动平息，场主为避嫌而改名为“老意和”。宣统三年(1911)，苏州巨富天官坊陆冠尊接办，改名为“吴苑深处”，简称“吴苑”。为前后两进的茶楼书场。其中厅堂及楼座为茶室，书场设在第二进左侧楼下，四百余座，一侧设女宾席(当时男女听众不能混坐)。书坛三面装低栏杆，两侧各有三级小扶梯，供艺人上下，甚为精致。状元台两边为长凳，另设部分靠背坐椅，为有身份听客专座。此书场地处闹市，场地宽畅，设备较好，专请名家响档。绅商名流多来此听书，被称为苏州数十家茶馆书场之“正梁”。苏州评弹行会组织“光裕社”茶会即设于此。每天上午评弹艺人在此相聚，切磋书艺，各地书场主也来此接洽业务，此处还是举办青年艺人满师出“茶道”的地方。每逢年终，评弹艺人举行“会书”，此处是主要的演出场所。二十世纪二三十年代，朱耀庭、朱耀笙、吴西庚、吴升泉、杨月槎、杨星槎、王绶卿、钱幼卿、赵筱卿、魏钰卿、吴均安、杨莲青、夏荷生、徐云志等评弹名家均在此演唱过。民国三十一年(1942)，场主与光裕社因拆帐上产生分歧，书场宣布停业。1960 年，“吴苑”经苏州市饮食服务公司翻造，再次成为专业书场。1966 年“文化大革命”开始后停业。

饮香书场 原名“饮香阁”。位于泰州城北跛子街(今泰州中国百货公司第一商店)。清光绪年间由王锦春等合伙开办。砖木结构，有三百个座位。初为书茶馆，上午卖清茶和草炉烧饼，下午说书。民国二十九年(1940)卞凤根接管，上午卖面点，下午、晚上说书，时值抗日战争中期，泰州由驻地在兴化的江苏省政府管辖的“鲁苏皖边区游击总指挥部”李明扬、李长江的军队控制，军政人员和避难于此的商贾大增，刺激书场繁荣。一些不愿在沦陷区说书的艺人如扬州评话、扬州弹词名家王少堂、马凤章、吴国良、康又华、孔宪庭等都先后在此长期演出。

1974 年跛子街拓宽，饮香书场被拆除。

淮安三山书场 坐落在淮安市南门大街陈千户巷。清末(1890 年左右)，由萨桂林、张三爷(名不详)等三户业主联办，故称为“三山”书场，砖木结构，平房五开间，最多能容纳听众六百人。书场每日上午卖茶，下午说书。1958 年原址拆迁，书场移到近处童家三间房屋内营业，由萨桂林的儿媳管理。“文化大革命”期间停业，1979 年恢复。来书场说书的有扬州评话艺人王少堂、康重华、扬州弹词艺人张慧侬及泰州，西安来的曲艺艺人，当地道情艺人俞海平长期在此演出《义妖传》等长篇曲(书)目。

东沟鳌鱼台 清光绪年间阜宁县东沟镇商人季水浮与周步阶在全镇商业行会中集资建成。台址在镇上三官殿庙旁广场。因形似鳌鱼头而得名。(图为二十世纪八十年代仿做鳌鱼台)



鳌鱼台用五色彩布缠绕鳌鱼身，以数百把芭蕉扇涂以色彩插在鱼身上充作鱼鳞，还用彩色丝绒线制作鱼须，须上悬挂二百多副银镯，阳光照射时，鱼鳞和银镯闪闪发光，十分奇异壮观。

鳌鱼张着口，鳌口中拼成鳌鱼舌，是几十副木板，就是戏台。鳌鱼的眼睛是用玻璃穿着的两盏大油灯，鱼头后墙留有上下场门，写着“出将”、“入相”。戏台建成后，先由说唱艺人试台，引起轰动，围观者成千上万，致踩死三人。后邀杭州大京班子前来开台演出，有数万观众在广场和田间看戏，连淮安府的官员亦坐船前来，终因观众太多，官府唯恐再出人命事故，戏演出五天即告结束。不久鳌鱼台被勒令拆除。

湖园书场　位于常熟城区北赵弄。清光绪二十六年(1900)，常熟县衙差役黄月亭创办。最早名“一壶春”，后改名“玉壶春”，最后定名“湖园”，民国初年由其子黄振声经管。振声早逝，继由其母周氏经营，为当时常熟城区规模最大的茶馆书场。外面三个大厅连楼座，整天卖茶，书场设在后面一中式平房内。场内呈正方形，因横梁长，四周柱子都嵌在墙壁之中，显得宽畅，无柱相遮。靠墙设一书台，对面状元台和一条条长凳。后全部拆除，改为“礼拜凳”。听众多时可坐四百余人。二十世纪四十年代，书场生意盛极一时，专邀名望较高的名家来书场演出，其中有朱耀庭、朱耀笙、杨月槎、杨星槎、杨筱亭、张福田、叶声扬、李文斌、朱少卿、程鸿飞等苏州评弹艺人。上演的主要书目为《双珠凤》、《珍珠塔》、《杨乃武》、《英烈》、《刺马》、《岳传》、《白蛇传》等。1950年后，改建为旅馆。

畅和书场　位于宜兴县宜城镇人民南路。清光绪二十七年(1901)沈谦洁创办。平房，设二百多个座位，书茶兼营。早年顾客大都是木匠、泥水匠及烧砖瓦的窑户。曾接纳江、浙、沪各地曲艺艺人演出，听众甚多。抗日战争胜利后，书场的营业更加见好。中华人民共和国成立后，宜兴的曲艺活动频繁，畅和书场成为中心书场，宜兴县评弹团和红星曲艺队常在这里演出。政府组织的各种会演、调演等活动，也都在此举行。1957年，茶水行业实行合作化。第二年，书场迁至白果巷口楼上。五开间，可容纳听众三百余人，并改名“人民书场”。但听众不习惯，营业情况不好。1976年又迁回原址，恢复原名营业。

句容永和园　位于句容县城中街十八湾巷口。又名王佐茶馆。光绪年间王佐创办。砖木平房，前后两进共五间。一进兼营书场，设方桌十余张，能容听客近两百人。民国年间传其子王龙根经营，日伪时期转让给茶馆内烧炉伙计马迎春续办。扬州、南京、徐州等地的评话、评词艺人徐金堂、朱筱沙、田汉卿、李飞等常来演出。此外，北方大鼓艺人李姓父女也曾来茶馆演唱过《瓦岗寨》。1956年在合作化运动中并入“得意园”，专卖茶水。

春来书场　位于常熟市寺前街。清光绪二十九年(1903)常熟县衙差役林云涛创建，由其子林耀如经营。原名“壶中天”，后改名“仪凤”，取“有凤来仪”之意。宣统登基时为避讳，改名“歧凤”，取“凤鸣歧山”之意，民国四年(1915)恢复“仪凤”，日军入侵常熟时，林耀如惨遭杀害，由林女林月琴经营。前面大厅连楼座全天卖茶，书场设在近后门处，为中式平屋，呈长方形，靠墙一书台，对过状元台，四周为长凳，后改用礼拜凳并拆除状元台。可容纳三百余听众。场内两面有柱子，在柱子间高处系一条藤条。因日场多数为穿长衫文人听众，天热脱下长衫甩挂在藤条上。书场生意十分兴盛。苏州评弹名家杨莲青、张震伯、冯一飞、周亦亮、李汉臣、王斌泉、张少蟾、赵稼秋等相继来场演出，书目有《包公》、《隋唐》、《水浒》、《岳传》、《双珠凤》、《双金锭》等。二十世纪五十年代改为公私合营的专业书场，并多次修建。六十年代后期改名“春来书场”。至八十年代，为常熟市区唯一的书场。

红翠书场　坐落于镇江西门桥内侧小门口。由杨大林(回族)于光绪年间创办。民国初年由子杨希玉经营。抗日战争后期，杨希玉病故，一度停办，后其子杨奇龙续办。书场坐北朝南，两进六间两厢，房间打通，设茶桌二十五张，能容听客二百余人。早晨经营茶水、点心，下午说书，后增开晚场。民国期间，扬州评话艺人刘荫良、蓝松堂、方松龄等曾在此上演。民国三十五年(1946)，书场邀请王万青、周锡侯在此演唱扬州清曲两个多月。扬州评话艺人仲松岩长期定居镇江，在此书场说书时，书前常说“三字经”笑话，开辟“自由谈”，即由听客点题，当场即兴表演，很受欢迎。

1966年“文化大革命”开始，书场撤销，改为民宅。

瀹云楼　原址在海安县中市大街衙门西首(现税务所宿舍所在地)。清光绪年间张宝根兄弟开办。坐北朝南，砖木结构旧式平房，门面三间，后楼三间合棚，设方桌十二张，座位近一百五十个。每日开书两场，夜场称之为“灯书”。来书场演出过的知名扬州评话 艺人有刘晓山、樊紫章、郎照星、王筱堂、戴秉章、马春芳、黄少章等。上演过的书目有《西汉》、《施公案》、《岳传》、《绿牡丹》、《水浒》、《八窍珠》等。

瀹云楼书场为海安镇最早的书场之一，抗日战争爆发后，海安两度沦陷，居民星散，书场被迫停业。

双吉书场　位于镇江小街吉康里内。清末由完守福(回族)创办，民国九年(1920)交其子完恩正经营。书场坐北朝南，为三间两厢砖木平房，天井加棚，上开天窗，房间全部打通，共设茶桌五十余张，能容三百余人。三间正中靠墙设书台，上挂孙中山先生画像，对联为“革命尚未成功，同志仍须努力”。横批：“天下为公”。是镇江城外主要书场之一。每天日夜两场，终年听客盈门。扬州评话名家王少堂的《水浒》，康又华、吴少良的《三国》，戴善章的《西汉》、《西游记》，朱德春的《八窍珠》，郎照明的《绿牡丹》，陈月秋的《清风闸》，吴少良的《济公传》，樊紫章的《施公案》，王少卿的《后水浒》，以及扬州弹词名家张幼夫、张继青、孔庆元、周少庭，清曲名家王万青、黎子云等都曾在此挂牌献艺。

民国十九年(1930),镇江成立书社联合会,该书场为联合会会址,书场老板完恩正亦为联合会负责人之一。每年"六·三"禁烟纪念日,书场均加演禁止鸦片的宣传。日军侵华后,该书场要求艺人在书目中经常插演抗日宣传内容。民国二十六年(1937)冬,镇江沦陷,书场停业。中华人民共和国成立后书场恢复营业。1950年3月,完恩正病故,由其婿杨奇福继续经营。同年冬季关闭。场址改为民宅。

福星茶馆　位于高邮县城中市口。清末王开祥开办,砖木结构,有前、中、后三座厅堂,天井盖天棚,前后相连,可容纳听众三百余人。书场桌、凳齐全,上午卖茶点,下午及晚上说书。业主重金聘请扬州说书名家来场演出,管吃管住,待遇优厚。扬州评话、弹词名家王少堂、康又华、郎照明、郎照星、程月秋、康重华、余又春、张幼夫、张继青等常来演出。久之,福星茶馆成为扬州说书艺人"名家荟萃"的书码头之一。

二十世纪三十年代初王开祥去世,其妻继为业主,后由入赘女婿黄宗安经营。黄广交艺人,营业兴旺。至1956年公私合营时该书场停业。

周庄书场　位于江阴周庄镇小西街。始办于清末。原名"易风苑"。属私人茶水店,业主曹阿荣,以卖茶水为主,节假日请艺人说书。茶水店共四间平房,设状元台、长条凳,最多只能容纳六七十人。1956年公私合营后,更名"周庄茶水社",属大集体性质。经理何浩明,归商业社统一管理。1958年因拓宽张家港,茶水社搬迁到临街。由曹纪元任经理。早晨卖茶,下午和晚上说书。"文化大革命"期间,书场停止营业。1978年在周庄饭店二楼恢复书场营业。

1981年在小西街建造了专业曲艺演出场所,取名"周庄书场"。建筑面积五百平方米,水泥砖木结构,书场长十八米,宽十二米,四百零二个固定座位。早晨供应茶水,下午、晚上两场演出,经理吴荣才。书场营业兴旺,收入不断增加,设施不断更新。场外设置花草盆景,场内的老式长条凳改成了凹凸形贴塑面翻凳,靠背放置一块板,能放茶具。四周墙上安壁灯,油漆色彩鲜明,并有通风设备和固定书台。江、浙、沪的苏州评弹名家大都来此演出过。

得意园　位于句容县城中街西首。创办于清朝末年,开办者不详。民国年间由绰号徐"癞子"的经营,为砖木结构,平房两进六间,能容听众一百八十余人。因地处闹市,开办后终年听客盈门。当地评话艺人徐金堂、朱筱沙、田汉卿、朱飞、杨玉亭等经常在此献演。书目有《三国》、《水浒》、《隋唐》、《施公案》、《彭公案》、《济公传》、《三侠剑》等。外地和外省的曲种如扬州评话、安徽大鼓等,在此也有演出,但一般时间很短。中华人民共和国成立后,很少有艺人进场说书。1956年公私合营后,改为茶炉业第六门市部,专卖茶水。

福兴书场　位于镇江参府巷口。由一金姓回族人于清末创办,后传其子金志才(金顺儿)经营。书场坐北朝南,前后两进,为六间两厢砖木平房,中有天井,上加顶棚。房间打通,设茶桌五六十张,可容听客三百余人,是镇江城里的主要说书场所。听客多为居民和商贩,民国年间江苏省政府公职人员也常来此听书。每天日夜两场,终年营业。扬州评话名

家王少堂、康又华、吴少良、戴善章、朱德春、樊紫章、郎照明、王少卿和扬州弹词名家张幼夫、张继青、孔庆元、周少庭等都曾在此演出过。表演书目有前后《水浒》、前后《三国》、《西游记》、《西汉》、《八窍珠》、《施公案》、《绿牡丹》、《英烈传》、《济公传》、《珍珠塔》、《双金锭》、《双剪发》等。民国二十一年(1932)“一·二八”抗战爆发，书社联合会组织评话知名艺人在此义演一周，捐款支援上海十九路军抗日将士。民国二十六年初冬，日军侵占镇江，艺人离散，书场关闭改为民宅。

方陆茶馆　位于淮安南门大街大鱼市口。民国元年(1912)开办。主人姓项，不久死去，由其妻(人称项寡妇)经营。书场坐东朝西，为砖木结构，前后两进，天棚相连，上午卖茶，下午说书，能容四五百个听客。书场地处闹市，离县衙咫尺，多穿长袍马褂的听客。为此，业主多方延聘南北各地名家来此说书。其中扬州评话艺人王少堂的《水浒》更有声誉，每次来淮安常连满数月。其他如工鼓锣、锣鼓书、道情等曲种艺人也常在此演出。民国二十八年淮安沦陷，茶馆歇业。

夫子庙游乐场　位于南京夫子庙周围广场及毗邻的泮宫、贡院街一带。早在清代，这里就是艺人露天献艺之处。民国初年起，此处陆续开办的书场有二十家以上，其中包括水上书场一家，露天书场三处。

民国初年，北洋军阀、江南提督张勋进入南京后，在军、警、政、学等各机关中安插了大批北方人。北方的商人也大批涌进。前清武举、文德桥畔得月台茶馆老板、回族人虎老三为“供老乡公暇娱乐”，于民国二年(1913)在泮宫前聚星亭旁兴办了一家大鼓书场，取名“市隐园”，是夫子庙游乐场建立最早的书场。开张之后，邀请北方鼓书名家“盖山东”陈莲枝作营业性演出。听客盈门，且久盛不衰。几年以后，江苏省议员朱寿人见此处办书场有利可图，遂于民国九年择址贡院街口开办另一个大鼓书场——奇芳阁茶社，重金聘请梨花大鼓名艺人“四块玉”(赵大玉、谢大玉、孙大玉、李大玉)之一的谢大玉和董莲枝、董莲喜、盖山东、小彩舞(骆玉笙)、应声红等前来献艺，与市隐园对擂，同样生意兴隆。因而仿效者纷起。同年，号称“色艺双绝”的八角鼓女艺人筱九龄，于泮宫内经办鉴新茶社，除自己登台外，延聘鼓曲名角李品一、毛翠凤、赵玉翠、李月仙、王双凤等演出。不久，筱嫁给周洁之侄，告别书坛。之后，“鉴新”生意一落千丈。后白云鹏、山药蛋(富少舫)、老倭瓜(清太监崔子明)等组班接替。听客慕名，竞相前往，鉴新茶社营业又趋兴隆。民国十六年后，南京正式定为国民政府首都，书场营业更好。市民改复初遂于贡院街口经办奎光阁茶社，设座三百，延聘各曲种名家。先后来此献艺的有白云鹏、小黑姑娘、盖山东、董莲枝、老倭瓜和扬州评话艺人王少堂等。民国十八年(1929)前后，有个叫王景隆的，又在贡院街经办天韵鼓场，设座四百，成为当时南京最大的曲艺场子。王景隆邀请北京相声艺人张寿臣前来献艺，且茶资由两角提高五成，以抬高张寿臣身价。民国十九年初，王海山在贡院街开办“又世界”；李丽春在龙门西街开办鸣凤书场。河南坠子艺人乔清秀、大鼓艺人山药蛋、富贵花、刘宝全、

白云鹏、赵大玉，快书艺人高元钧等先后在这两家书场演唱。“又世界”有董莲枝夫妇支持，不断请来河南、河北、山东等地名角献艺，上座率不断增加，鸣凤书场虽亦有刘宝全、白云鹏、张寿臣等名家演出，因未能不断更新演员，不几年即自行倒闭。民国二十六年，又有韩德鑫于文德桥口创办了饮绿茶馆。韩富于心机，不请北方名家，而是请当地艺人，如南京评话艺人孔筱评、孔幼平等在此说书，自成一体。是年抗日战争爆发，年底南京沦陷，书场一度凋零。民国二十七年，社会稍安定，王小秋、卢乃甫于贡院街开办了有五百座的天香阁茶社。此时，一些著名鼓书艺人虽已西迁重庆，但前来献艺的仍有梅花大鼓艺人筱兰英、雷琴艺人韩凤田、京韵大鼓艺人小彩舞、相声艺人杨松林、刘宝瑞、快书艺人高元钧、应声红等。抗日战争胜利后，杨炳华、常玉涛于贡院街四十五号开办金谷书场。此时，抗日战争之前的一些名家如山药蛋携女富贵花，以及白云鹏、张韵霞等再度来宁于金谷书场献艺。富贵花因天赋欠佳，鼓书艺术未臻上乘。山药蛋别出心裁，父女俩除演唱京韵大鼓外，富贵花反串相声，别开生面。同年王海亭于秦淮河船上办月来亭茶社，可容百座，曾请高桂清、王树田、刘宝瑞演说相声；孔筱评等表演评话。此外，在贡院东围墙外，泮宫两侧东西市场、大成殿左右前后一带，还有露天书场。

中华人民共和国成立后，1955 年 6 月，夫子庙大成殿后面成立了综合性游艺场所，以明德堂、尊经阁、青云楼、梨香馆（今名崇圣祠）、讴歌院、亦乐轩、陶然斋七个演出场所为主体，另有其他小型演出场所四个。其中青云楼以演唱苏州评弹为主，讴歌院是南京评话和北方评书的演出场所，亦乐轩则是相声演员的专用场子。讴歌院对面的无名小场子专演安徽大鼓；亦乐轩旁的无名小场子专门说唱苏北琴书；陶然斋对面也有个无名小场子，无固定曲种演唱。这六家曲艺演出场所，先后接待了来自苏州、无锡、浙江、上海等地的苏州评话、苏州弹词，扬州评话、扬州弹词演员和南京市曲艺团的相声、琴书演员。山东济南市曲艺团、杭州市独角戏艺术团体等也都有演员到夫子庙游乐场演出过。

附：

夫子庙游乐场书场表

名称	地点	创办年代	设座	创办人	现状
市隐园	泮宫前	1913	200	虎老三	1937.11.毁于战火
鉴新茶社	泮宫内	1920	200	筱九龄	抗日战争期间停业
奇芳阁茶社	贡院街口	1920	300	朱寿人	1950 年专营点心小吃
天韵鼓场	贡院街	1929	400	王景隆	抗日战争期间停业
全安剧茶社	贡院街	1930	300	柏其礼	秦淮剧场大门

（续表）

名　　称	地　　点	创办年代	设座	创办人	现　　状
又世界	贡院街	1930	300	王海山	1937 年底毁于战火
鸣凤书场	龙门西街	1930	300	李丽春	抗日战争前歇业
奎光阁茶社	贡院街口	1927	300	改复初	专营餐馆
四明楼	贡院街	1929	100	赵长春	1937. 冬关闭
饮绿茶馆	文德桥口	1937	100	韩国兴	1954. 停办
天香阁茶楼	贡院街	1938	500	王小秋	1955. 停办
金谷书场	贡院街	1945	300	杨炳华	1952. 停办
月来阁茶社	秦淮河船上	1945	100	王海亭	1951. 停办
青云楼	大成殿后	1955. 6	300	秦淮文化馆	现存
讴歌院	大成殿后	1955. 6	180	秦淮文化馆	现存
亦乐轩	大成殿后	1955. 6	180	秦淮文化馆	现存

丹阳阅报社茶园　　位于县城乔家巷公园对面（今妇幼保健所）。前身为丹阳县民众教育馆的阅报社，民国初年由泰州人“小五子”（姓名不详）改营书场。茶园为砖木结构，平房五间，长条凳能容二百余人。是扬州评话的主要书场。抗日战争前，扬州评话艺人康又华每年都在此说演《三国》，通常从《三顾茅庐》说到《借东风》后离开。王派《水浒》传人王筱堂十八岁首次进丹阳即在此演出。中华人民共和国成立后，丹阳县人民医院扩建，茶园地皮被征用。

怡春茶馆　　位于江都县邵伯镇庙巷口。民国初年王锡康开办。砖木结构，坐东朝西，沿街平房三间。可容纳听众百余人。茶馆上午卖茶点，下午经营说书。为适应水上码头帮船听客所需，还于晚间开有季节性“灯书”。

王锡康常请扬州评话名家来怡春献艺。听众如发现说书人演出中有不到，不当之处、喜欢当场挑剔、责问。因而说书艺人都知道“邵伯码头难站”，称之为“铁门槛”。但扬州评话艺人都要来此“过关”，并有“‘难站’仍要‘站’，不过‘铁门槛’，不能算‘好汉’”之说。民国三十五年（1946），茶馆毁于战火。

十二圩同乐书场　　位于仪征县十二圩。民国初年由陈培堂创办，此后梅宝山、严中治相继为业主。书场为砖木结构，五间平房，最多时可容听众五六百人。

十二圩是清同治十二年（1873）以后的盐务重镇，运盐民船常年达两千艘以上，在此劳动、生活的盐工多至五万余人，客商往来频繁，听客众多，曲艺艺人多愿来此演出。先后来

场演出的艺人及书目有扬州评话艺人王少堂、马凤章的《水浒》,康又华、吴少良的《三国》,仲松岩、方松龄的《清风闸》,戴善章的《西汉》、《西游记》,郎照明、郎照星弟兄的《绿牡丹》,王健章的《彭公案》,夏寿春、林笑龄的《济公传》等。扬州弹词艺人张幼夫、张继青、张慧侬、张丽曾,也相继在此演出《双金锭》、《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《刁刘氏》、《落金扇》等。此外,苏州弹词、淮书、京韵大鼓、山东快书等曲种也偶有在此演唱者。抗日战争爆发后,盐务衰落,曲艺演出渐少。二十世纪四十年代停业。

大丰兴汉茶馆 又名"陈三家茶馆"。位于大丰县白驹镇。民国初年陈三老板(佚名)开办。平房两间,砖木结构,长条凳,大桌子。可容听众五十余人。上午卖茶,下午说书。茶馆处于通榆公路要道,客商众多,苏北各曲种艺人都愿去献艺。被白驹镇听众称为"八把大红伞"的艺人扬州王少堂、康重华、泰州夏北庭、高邮王玉庭、大丰董元干等都先后多次到此献艺。民国二十九年(1940)八月九日,王少堂在此说书时,白驹附近兴化县施姓后人于施家桥宗祠祭祖,他专程到施耐庵故里施家宗祠朝拜,并说书一回,围观者达二百多人。说《水浒》的朝拜作《水浒》的,一时传为佳话。

丹阳同福园书场 位于丹阳中市大街(今新民中路中段北侧),由孙姓聋子(名不详)于民国初年开办。砖木结构,平房五大间。房屋高大,宽敞明亮,桌、凳齐备,有说书平台,能容书客三百余人,为抗日战争前丹阳的主要书场。扬州评话名家常来此献艺。王少堂的《水浒》,吴少良的《三国》,戴善章的《西汉》、《西游记》等均在此上演日场不开晚场。春秋两季,书场业务十分兴旺。逢名家说书,场场爆满,书客须提前入场方有座位。民国二十六年(1937)冬,日本侵略军逼近,书场停业。沦陷时该书场被日军焚毁。

东台宜春书场 位于东台城内曲江池巷。民国初年由徐干开办。砖木结构,原为三间两进平房,坐北朝南。建书场后,两进间天井加盖天棚,前后相连,北端设平台,长条凳座位,能容纳书客三百余人。

东台在历史上出过著名的扬州评话艺人龚午亭,清代咸丰年间起即成为苏北里下河地区重要的书码头之一。抗日战争开始后,江苏省政府曾移驻于此,一时商贾云集,听客众多,书场营业兴旺。扬州评话艺人王少堂、康重华等都曾在此献艺。当地的道情艺人陈吉林、张北平、钱步江也都在此演出。

中华人民共和国成立后,扬州评话演员惠兆龙等来此说过新书。

黄河底娱乐场 位于徐州市区,东起复兴路,西至民主路,北到大马路,南达建国路地段。此地段为原黄河入海口北迁后,在徐州市区留下的黄河故道遗址。民国初年起,逐步形成以曲艺、杂耍、地方戏(柳琴、梆子)为主的露天演出场所。

黄河底娱乐场绵延数里,有十多个演出摊子。有的用帐篷围圈,设有长凳;有的没有帐篷,仅有少数长凳用来圈地;还有一种无帐篷,也无板凳,占用边角场地。琴书艺人张宜琴、山东快书艺人戚永立、高元钧、大鼓艺人郑良怀等均在这些场地里演出过。这些地摊都靠

天吃饭，“风吹一半，雨落全无”。艺人演出，十分艰辛。抗日战争胜利后，娱乐场出现了“茶社”。民国三十五年(1946)、三十六年(1947)间，王元臣开设了“三友茶社”，有个姓孙的开办了“四合春茶社”。另有个叫魏志明的，办起了“光明茶社”。这些茶社均为芦席棚、泥巴墙，内置长条凳，兼营茶水，可容纳听众一百多人。相声艺人王元臣、河南坠子艺人李元同、郭合银、专讲新闻故事的穆华亭都曾在此演出过。

各曲种艺人在黄河底娱乐场演出的内容多为历史故事，也有针砭现实的相声小段。具体书目有《封神演义》、《东周列国志》、《三国》、《光绪逃荒》、《张勋复辟》、《小女婿》、《金圆券》等等。

中华人民共和国成立后，徐州市区扩建，黄河滩逐渐缩小，娱乐场随之消失。

一龙书场　位于江阴城内景公祠。民国八年(1919)钱清远创办，该书场为砖木结构，平房五间，约一百五十平方米，设状元台和长条凳，有固定书台，座位三百余座。上午泡茶卖水，下午和晚上说书。民国十八年钱清远病故，其子钱福康接管。第二年，改由其侄女钱端英掌管。民国二十二年景公祠被当地劝养所收用，书场租借县政府对面民宅营业。1952年，又搬迁至胜利路民宅宋东侯家经营，此时有座位三百八十个。1958年，根据江阴县剧场管理委员会意见，与良友书场合并，仍名“一龙书场”，经理仍由钱端英担任。

一龙书场为江阴书场行业中时间最长，影响最大的书场，前后经营近半个世纪，江、浙、沪的几代苏州评话、苏州弹词名家，都曾先后来此献艺。1966年“文化大革命”开始后，停止营业。

南落子园　位于徐州火车站南侧，现复兴南路与建国东路交叉处。民国十年(1921)由演唱唐山落子的艺人兴建。最初，听众席地而坐，自然形成一个大圆圈。后来用席棚围成场子，无顶棚，场内置砖石为座位。后改为简易木凳，每次演出有百余听众。演出不售门票，艺人每唱至紧要处，便到听众面前收费。听众多为市民、小贩、客商、搬运工人、进城的农民，给钱不计多少。每逢园内唱唐山落子时，场外就有三四个书棚同时演唱。开始以唱落子为主，后来琴书、大鼓、坠子、快书等艺人也经常来落子园演唱。常唱的书目有《赶船救妹》、《樊梨花招亲》、《薛刚反唐》、《高老庄》、《王宝钏》、《反徐州》等。大鼓艺人徐德胜、渔鼓艺人黄永亮、快书艺人高元钧以及潘福兰、魏兴岐等都在此演唱过。民国二十九年(1940)场地拓宽为马路，南落子园遂消失。

裴福兴书场　位于兴化城内北大街东寺桥南。民国十二年(1923)开业，业主裴兴五。书场坐东朝西，三间两厢平房，砖木结构，能容听众百余人。扬州评话、扬州弹词艺人吴国良、王少堂、马春芳、余又春、张鹤龄等先后在此演出。抗日战争期间，江苏省政府曾临时移驻兴化，军政人员和客商云集，书场听众骤增。场主于厢房间拉起布篷，增加面积，使座位增加到三百余座。同时书场到泰州、扬州延聘名家来演出。民国三十年后，兴化沦陷，书场业务衰落。至抗日战争胜利后重新兴旺。1965年12月停业，场址建为民宅。

怡和塘曲艺场　位于南京市下关龙江桥至江边的一大片地段。又名“华昌游乐场”，俗称“下关大世界”，民国十七年(1928)兴起，以曲艺和杂耍为主。民国二十四年(1935)前后，招商局曾利用部分空地建造仓库，场地有所缩小，但曲艺活动仍延续了近十年之久。很多曲艺艺人早期流动赶场时，都到此“撂地”演出。山东快书艺人高元钧十三岁时曾随兄高元才在此地演出过。

怡和塘有十多个演出摊子，大致分四个等级：一为有带顶帐篷且设有座位的；二为用帐篷围圈，设有长凳的；三为仅有少数长凳圈地的；四为无帐篷无凳的边角场地。各个摊子都靠天吃饭，刮风下雨，只好停演。艺人卖艺要交地钱，各个场地有大老板、二老板，老板根据自己的设备要钱。有的艺人与老板合伙经营，有个别艺人自己就是二老板。抗日战争爆发，南京沦陷后，怡和塘逐渐冷落。

新浦落子园　位于连云港市新浦区老洋桥巷西(现工商银行南极路储蓄所处)。民国十九年(1930)由逃荒来新浦的徐州曲艺艺人兴建。四周用席棚围成场子，无顶棚，场内置若干长凳，可容百余人。落子园建成后，主要供徐州籍艺人演出徐州落子，不售门票，由艺人自行收费。听众多徐州籍小贩、客商。后徐州一带的琴书、坠子、快书等艺人也都来此演唱，当地听众日渐增多，其中徐州坠子艺人演唱的《打蛮船》在新浦颇有影响。民国二十九年前后，当地及灌云县的工鼓锣、评词、花船艺人也在此演唱，日渐成为新浦地区曲艺艺人汇集场所。民国三十五年后，因时局混乱，艺人在此难以糊口，投奔他乡，落子园自行废止。

长春园书场　位于张家港市杨舍镇东街。二十世纪三十年代开办，场主郭晋生。书场系中式平屋建筑，呈梯形。书场底部正中设一书台，有状元台及长凳。后拆除改为礼拜凳。书场前半部较宽，后半部则稍狭，进书场一面为七星炉。另一面是艺人宿舍。中华人民共和国成立后，改为商业系统经管的合作书场。虽然场地简陋，由于书场坚持优质服务，赢得了听众的赞赏，业务常盛不衰，为张家港市书场中经营有方的先进单位。一些著名的苏州评弹演员如吴君玉、苏似荫、江文兰、张国良、张少伯、饶一尘、赵开生、张如君、刘韵若、张振华等先后来场演出，演出的主要书目有《水浒》、《玉蜻蜓》、《大红袍》、《隋唐》、《描金凤》、《珍珠塔》、《三国》等。

苏州书场　位于苏州市内北局。建于二十世纪三十年代中期。创建人不详。初名“中华书场”。平房十四间，内有十二根柱子，带有西式装饰。书台设在场内西侧，约五平方米，用木板制成，两边有小扶梯供艺人上下。场内座位由西向东排列，中间一排为单人靠背椅，两侧是长凳。演出分日夜两场，约有四百个座位。民国二十七年(1938)，书场一度被汉奸戴纪乐霸持，改名“乐园”。抗日战争胜利后，由张健飞、韩小毛接管经营，更名为“静园”。对书场重行装修，更换场内座椅为两面有扶手的宽身靠背椅，扶手前端有一圆形小洞，专为放茶杯所用。座位共分三路排列成剧场式。书台后面靠墙悬挂大幅丝绒屏幕。自三十

年代后期起，先后有蒋如庭、朱介生、朱耀祥、徐云志、周玉泉、沈俭安、薛筱卿、张鸿声、潘伯英、严雪亭、蒋月泉等数十位苏州评弹名家到场演出传统长篇书目，如《落金扇》、《三笑》、《杨乃武》、《玉蜻蜓》、《大红袍》、《啼笑因缘》、《刺马》、《英烈》、《岳传》、《三国》等。1956 年公私合营后，定名为“苏州书场”。此后，政府投资对书场重行建造，成为沪宁线上一家有名的新型书场。书场负责人为陈祥耕。新书场采用悬梁式框架结构，场内无一柱子，呈扇面形，书台改设在南面，为小舞台式样，艺人直接由后台上下。座位由南向北排列，置带扶手的靠背椅，增加到六百个座位。演出安排由原来的一档演出改为每场三四档艺人先后同台轮演。除日夜两场外，有时还增加早场和中午场演出。演出书目除长篇外，还增加“中篇”、“短篇”专场演出。六十年代中期，书场又经修建，改成剧场式排列固定翻板椅，座位增至六百八十余个。取消了茶水供应。八十年代初，书场再度翻修，面积有所紧缩，拆除了翻板椅，改为中间小方桌，四周各设一张靠背沙发椅，纵横交叉按方桌排列，共有二百六十个座位，并恢复了传统的茶水供应。日场演出评弹，晚上移动桌椅改为音乐茶座。



亦乐林清唱社　位于镇江市迎江路口。民国十九年(1930)开张，《镇江晚报》经理王言如挂名为经理，实由艺人具体经办。书场为砖木结构平房，两间，可容听客数十人，除歌女清唱京剧外，还聘请北方大鼓书、什锦戏和清曲及杂技艺人演出。上演过的书目有《七星灯》、《审头刺汤》、《三堂会审》及《陈世美》等。民国二十五年初，大鼓演员“山药蛋”在书前加演抗日宣传内容，受到镇江地方当局的赞扬。《新江苏报》二月六日载：“亦乐林清唱社演员‘山药蛋’表演颇能宣传革命事迹”，省会公共娱乐事项审查委员会决议，给予“题字嘉奖”。民国二十六年冬，日军入侵镇江，清唱社停演。民国二十八年 6 月易地在魏同兴巷恢复营业，经理王贵荣，抗日战争期间停业。

天兴茶馆　位于泰县姜堰镇市口，民国十九年(1930)张吉山开办。砖木结构，坐东朝西，三间两进平房。门前空地搭天棚，方桌长凳，上午卖茶，下午说书，可容听众二百余人。先后有蓝玉春、吴国良、朱德春、马凤章、李佩章、马春芳、江海山、费骏良、徐伯良、顾朝桢、戴善章、黄少章、陈锦春、郎照明、余少春、周少庭等数十位扬州评话、弹词艺人在此献艺。因说书者多为名家，加之服务良好，不仅多本地听众，附近曲塘镇居民亦来听书。抗日战争爆发后，姜堰、曲塘为江苏省政府税警团控制，客商众多，书场不衰。中华人民共和国成立后，扩建县城时拆除。

大众戏院　位于盐城市东门。民国二十年(1931)开业，业主不详。初为芦席棚，请当地大唱、童子书艺人演唱。后业主请苏中道情、扬州评话名家和小戏班子前来献艺，听众

大增。业主即把书场扩建成可容五百余人的大棚。民国三十年(1941)"皖南事变"后,新四军在盐城重建军部,军部的重要大会及盐城县参议会等均在大众戏院召开军民以戏曲、曲艺形式宣传抗日的演出也在此举行。同年7月,日本军队对盐阜地区"大扫荡",大众戏院毁于战火。后易地利用旧房重建,为砖木结构,有三百个座位。曾先后接待扬州评话艺人王少堂、康重华等来戏院演出。

龙园书场 位于常熟梅李镇。民国二十年(1931)左右由瞿老四创办。初为茅屋顶茶馆,中华人民共和国成立后翻建为瓦屋。书场呈长方形,设有书台,长凳座位。可坐四百余人。为常熟东乡地区建立的首家书场。来场演出的有张鸿声、顾宏伯、陈浩然、沈笑梅、周玉泉、徐云志、蒋如庭、薛筱卿、朱介生、严雪亭、潘伯英、姚荫梅等苏州评弹艺人。主要书目为《英烈》、《包公》、《济公》、《玉蜻蜓》、《三笑》、《杨乃武》、《落金扇》、《刺马》等。1953年改为集体经营后,仍由瞿老四负责。二十世纪八十年代中期,瞿老四去世后停办。

近水阁书场 始名"魁星阁",坐落在常州市西门外文亨桥西首。民国二十年(1931)由在武进县警察局供职的卢志福与一李姓市民合资兴办。屋身紧贴桥堍东侧的河滩,是一座依桥傍水的茶园书场。可容纳听众百余人。开业不久,改名"近水楼"。民国二十六年日军侵占常州时烧毁。次年,卢志福在原址重建,落成后,起名"近水阁"。民国三十三年卢志福去世,由其子卢金声继办。1954年实行合作化后,由张顺兴任书场主任。

近水阁书场呈横方形,为东西向,正面及山墙为砖墙,南面为木板墙,背面临水为一排窗棂,窗外置木栏杆,近水处的部分地基用圆木打入河床作基础,桩上铺设木板作地面,虽没有楼层,但隔河相望,却象是一座凌空楼阁,夜晚听众可凭栏眺月,别具雅兴。

书场上午售茶,下午及晚间说书。为常州道情、评话艺人的主要演出场所之一。张唯一、张荣生、顾友梅、丁鹤龄等曲艺演员经常演出于此。1966年"文化大革命"开始后停业。

大观园书场 位于常州市南大街四百三十号。民国二十四年(1935)开业,砖木结构,前后两进平房,设三百个座位。前面为茶座,后面为书场,经纪人张伟。

初建时设备虽然简陋,因坐落闹市区,地理条件优越,上座率经久不衰。著名苏州评弹演员严雪亭、刘天韵、金声伯、徐云志、蒋月泉、潘伯英、徐丽仙、张鸿声、顾宏伯、张鉴庭、张鉴国、周玉泉、魏含英、曹啸君等均应邀来此演出。1956年公私合营后,在原址翻建,建筑面积扩大为六百五十平方米。座位六百五十个。书台高度离地面一米,台口至平顶的空间高度五米,台宽六米,深四米。新书场设有观众休息室、糖果部、茶室(包括冷饮)、物品寄存处、演员宿舍。竣工后改名为"常州书场",1985年又恢复大观园书场原名。张萍、柳朝权、贾友桂、罗扬、曹耀庭先后任经理。

二十世纪八十年代后大观园书场以演出苏州评弹为主业,兼营舞会和放映录像业务。

河南茶社 坐落在连云港市新浦区闹市路口(今海昌路六号对面新华书店大楼处)。民国二十九年(1940)河南坠子艺人阎新元兴建。茶社为竹棚结构,用毛竹席棚作顶,

场外有竹笆墙，场内有一约二十平方米的土台供艺人演唱，台下设四张八仙大桌，桌后置若干长凳，可容一百五十余听众。书场建成后，以演唱河南坠子为主，多从河南开封邀来名角。后也接待过天津来的大鼓艺人及徐州评词、山东快书等曲种艺人。民国三十五年后，因营业不佳，阎新元返回开封，茶社遂关闭改营它业。

苏州和平书场　原名“皇宫书场”。位于苏州市石路地区佑圣观弄内。二十世纪四十年代中期创建。创建人不详。书场为砖木结构，平房，中间较高，呈长方型。木制书台，可三面围坐听众。座位为一排排礼拜凳，对号入座，可容纳听众四百余。1956 年公私合营后归苏州影剧公司管理。经整修改名为“和平书场”。一些评弹名家如严雪亭、张鸿声、杨震新、金声伯、徐云志、周玉泉、魏含英等都曾先后在此演出。“文化大革命”期间，书场被迫停业改作他用。1978 年由苏州市评弹团接收，在保持原貌的基础上加以装饰，增添音响设备，坐椅换成有扶手的靠背椅，后又改为折叠椅。由于场内两侧柱子较多，影响视线，中间场顶部凸起，音响效果也不理想，



因而在八十年代中期经主管部门投资，再行翻建重造，成为平顶结构、视野开阔、装饰华丽、设备新颖的较高档的多功能书场。书台为小舞台形式，场内改用可移动座位，纵横排列五十张小长方桌子，桌子四周围放六张靠背软垫椅，可容三百余听众。营业归苏州市评弹团管理。

西园书场　位于昆山县城西街东段。民国三十三年(1944)郭方清开办。坐北朝南并排六间茶楼。书茶各半，沿街有水灶。书场南窗可容听白书(免费听书)。场内不用状元台，都坐礼拜凳，有百余座。“开青龙”(第一场)首档由范玉山、范雪君父女评话、弹词各说半回。评话为《济公》、《下江南》，弹词为《秋海棠》，一场打响。不久，聘请评话名家杨莲青来场开讲《狸猫换太子》、《狄青平西》，开讲后听众踊跃，天天满座。不料演期过半，杨莲青忽患重病，不能登台，又无钱治病。场主郭方清不计费用，延医诊治，赎方煎药，尽心调理，书场业务停顿两月之久。杨病愈离昆山后，深感场东盛情，竭力为同道介绍“西园”，后“西园”生意日见兴旺。1956 年公私合营后，昆山县影剧管理处把“西园”改建成新型的有五百左右座位的专业书场，并改名为“红旗书场”，由周好生负责管理，“文化大革命”期间改放电影。1977年开始仍恢复为书场，至二十世纪八十年代中期，为全县仅存的两家书场之一。

熙春书场　位于常熟浒浦镇。二十世纪四十年代由李三姐创建。书场为中式平屋结构，四周有竹篱笆围住。场内设一书台，原有状元台、长凳等茶馆书场摆设。后改为礼拜

凳，可容纳四百人。许多名家都曾来此演出，其中有张鸿声、潘伯英、姚荫梅、严雪亭、凌文君、徐云志、周玉泉、秦纪文等，主要书目为《英烈》、《刺马》、《啼笑因缘》、《杨乃武》、《描金凤》、《三笑》、《文武香球》等，是常熟东乡地区的主要书场。中华人民共和国成立后，改由商业政府部门集体经办，仍由李三姐负责。至八十年代，李三姐退休，书场继续开办。

小大众游乐场　位于镇江迎江路两侧。民国三十四年(1945)前后逐渐形成。艺人用布幔围成八九处地摊，演出扬州评话、相声、锣鼓书、道情及淮扬小戏、木偶戏等。中华人民共和国成立后，露天演唱营业兴旺，逐步发展到十三四处。镇江市文化部门又组织搭起简易草竹棚，用芦笆加围，内设长条木凳，能容三五十人不等。1952 年正式定名，管理负责人为孔玲珑。1958 年后，游乐场逐渐衰落，至 1962 年各演出场所陆续关闭。

大东书场　原坐落在常州市北大街一百六十六号。民国三十五年(1946)由黄巧琳与大东旅社老板周炳庚合股经营，为砖木结构之老式平房，使用面积约为二百四十平方米，设可容二三人活动的小型书台，台高离地面零点五米。场内以长条椅及长条凳排列三百余座位。

苏州评弹艺人徐云志、黄异庵、严雪亭、刘天韵、唐耿良、周玉泉、顾宏伯、张鸿声、杨振言、杨振雄、朱耀祥、曹啸君、金声伯、张鉴庭、张鉴国、徐丽仙、魏含英、侯莉君等曾先后来此演出。

1956 年公私合营，1958 年与西苑书场合并，同年迁址东官保巷八号，仍名大东书场。

下关川船茶馆书场　位于南京下关惠民桥畔。始于民国三十五年(1946)。当时有个做土产生意的四川人，叫娄留金。他从四川装榨菜到南京下关，装运货物的船就停靠在惠民桥边。他把货卖完后，就在船上开设茶馆书场。船上能容听众四五十人。在该船上演出过的曲艺艺人和曲(书)目有杨启功、杨元琴的《杨家将》，王宝珍的《三侠剑》及吴伟申的相声等。偶尔也有戏曲演出。娄留金的妻子擅烧川菜，书场带卖酒菜，有时还能客串一段四川清音。演出活动断断续续达六年之久。1953 年娄留金把船拆卖，茶馆书场遂停业。

明园书场　位于无锡书院弄四十号。1949 年 8 月 19 日开业，由韩文忠、赵阿龙、陈玉书三人合资经营，股金约计大米一百二十石，有职工八人。砖木结构房屋，有座位四百四十三个，木制单人靠背坐椅，全部实行对号入座，日夜演出两场，场内整齐宽畅，是当时无锡市内设备最新最好、营业最佳的书场。众多苏州评弹名家先后在此献艺，1950 年严雪亭在此弹唱《情探》，连日爆满，营业情况空前。1956 年公私合营。1966 年“文化大革命”开始停业。

浦口区文化馆书场　位于南京市浦口区文化馆西侧。建于 1952 年。南京市文化局出资兴建，后交浦口区文化馆管理。书场为平房，砖木结构，长十二米，宽六米，面积七十二平方米，内设长条凳，固定书台，高约一尺，可容听众一百余人。始建之初，业务兴旺，南京诸多名家曾来此献艺。主要有荣凤楼、王文焕、沙潘贵、李思和、洪乃志、丁明海、马宝璐等。

1955 年后来此说书者多为安徽来安、五河等地艺人，南京市的曲艺演员孙素贞、李明珠、杨元琴等也曾至此演出。书场于“文化大革命”前停业，改作文化馆仓库。

红楼书场　位于南京中山路一号，新街口广场西北。前身叫大鸿楼剧场，1954 年由南京市文化事业管理处接管并确定作为曲艺演出场地。上下两层，有二百五十个座位，文微夫为负责人。因其地处南京市中心繁华区，凡曲艺界重大盛会均在此举行，一时成为南京曲艺活动中心。1958 年 10 月，随着南京市曲艺团的成立，被称为南方相声界“三绝”的张永熙(唱)、马宝璐(学)、任文利(捧)及关立明、顾海泉等常于此演出相声。

红楼书场的演出，均由南京市演剧公司排定。扬州评活演员王少堂、王丽堂，苏州弹词演员魏含英、曹啸君、杨乃珍、黄异庵、侯莉君，苏北琴书演员荣凤楼，扬州弹词演员张慧侬，南京评话演员张幼臣等先后在此演出。1966 年“文化大革命”开始后停业。

和平书场　位于南京市中山北路山西路口，和平电影院大门左侧。1956 年底开办，隶属和平电影院。负责人先后有萧兴忠、徐伯明、李若玉。书场为砖混结构的两层楼，面积二百余平方米，设座三百席。座位为五张钉在一起成排的木质靠背椅，书台为二十平方米。左侧迎街，采光较好。书场装置齐备，且有化妆室兼演员卧室。1960 年后划归南京市文化局领导。书场以上演苏州评弹为主，间或有其他曲种演出，每日开演两场。每逢夏季，将书场移至和平电影院门厅右侧空地，改成露天书场。来此书场演出的苏州评弹演员有徐云志、周玉泉、曹啸君、杨乃珍、俞筱云、俞筱霞、钱雁秋、杜剑华、赵稼秋、邢瑞廷等。1966 年 5 月停业。

横云书场　位于无锡市公园路。1956 年 5 月由福安戏院改建而成。有五百余座位，实行对号入座。江、浙、沪著名苏州评弹演员都曾来此演出。侯莉君、徐琴芳在此演唱《梁祝》时，一天开书六场(加演早早场、中中场、晚晚场)，上座率创历史最高纪录。徐云志、王鹰在此演唱《三笑》，无锡人民广播电台通过有线广播向全市转播实况半月。1960 年 4 月，书场改为新闻电影院，1961 年底恢复书场。1965 年 7 月停业。

南通市百花书场　位于南通市环城南路四十一号文化馆内，1957 年 7 月开业，负责人为文化馆干部章恒德。书场为五间平房，可容纳听众百余人。两个月后，书场随文化馆的迁移，搬至人民中路十六号孔庙的后殿，扩展座位至二百余座。1962 年 8 月，书场由南通市文化科正式批准注册登记，列入编制。并就古庙的特色，作了较大的装修，四周里外墙壁粉刷一新，安装了壁灯、曾邀请了上海市评弹团、常州市评弹团和浙江、苏州、无锡、江阴、常熟等地评弹团的演员演出苏州评弹，又邀请过镇江市曲艺团、扬州市曲艺团演出过扬州评话。

百花书场还组织艺人编排现代短、中篇书目下工厂、学校、部队、乡村作宣传演出。“文化大革命”开始后，被迫停业。

瀛东书厅　位于启东县城汇龙镇。1957 年由启东县评弹协会演员集资兴建。书厅

为平房，砖木结构，长十六米，宽十米，面积一百六十平方米。内设木质靠背椅，座位三百五十个。



“文化大革命”期间，瀛东书厅被迫停业。1979 年 3 月 8 日重新开业。1982 年 8 月，原地重新翻建。翻建后的书厅，装有吸音天花板和六只吊扇，二百二十个沙发翻板椅。场内通风透光，幽雅舒适。舞台长三点三米，宽三米，面积十平方米，配有灯光音响。舞台两侧为演员宿舍和休息室。舞台上方有当时的中国曲艺家协会主席陶钝的题匾“瀛东书厅”。

书厅建立后，除启东县评弹团在此演出外，先后有苏州市、常熟市、海门县、上海东方、新艺、南汇、金山和浙江海盐、海宁等评弹演出团体的魏含玉、侯小莉、吕也康、徐雪玉、董鉴清、李天峰、许亦文、王效伯等五十多位演员来书厅演出。

下关文化馆书场　位于南京下关热河路广场的区文化馆大楼。开办于 1957 年，属下关区文化馆领导。书场有小型舞台，灯光照明、扩音设备较为齐全，能容纳听众三百人左右。是下关地区长期演出曲艺的专业书场。接待过南京、徐州、镇江、扬州、苏州、蚌埠和武汉等地的曲艺演出团体，王丽堂、康重华、余又春、崔金兰、张永熙、张幼臣、洪乃志等先后在此演过《水浒》、《三国》、《清风闸》、《乾隆传》、《三门街》等书目。此外书场还组织过大量的群众曲艺活动。二十世纪八十年代中期停办。

运河书场　位于邳县县城青年路和跃进路交叉口。始建于 1957 年秋。为简易书场，木棒搭架，麦草盖顶，芦苇篱笆用土泥成墙，墙内座位由石块、木棒、短板凑合而成。沈寅太负责管理。1963 年重建，共四间，为砖木结构，场内砌水泥小舞台和水泥凳座位，可容一百八十人。仍由沈寅太负责管理。1964 年 4 月，邳县文教局派刘廷忠接管书场。1979 年 5 月，邳县文化局拨款再次翻建书场。揭去上盖，加高七十厘米，房顶新增建出气楼，并向西扩建一间。原舞台拆除重建，大门砌高墙，并用水泥铸“运河书场”四个大字，原矮小水泥凳座位，换成标准靠背椅。

书场除满足邳县曲艺艺人演出外，经常邀请外地著名演员来书场演唱。如宿迁琴书演员张金侠、张银侠，丰县琴书演员陈元媛，睢宁县琴书演员丁兰英，新沂县大鼓演员晁岱民，徐州市曲艺团琴书演员孙成才、朱帮侠，河南省永城县坠子演员陈保民等。

百花园　坐落于赣榆县青口镇后宫路。1958 年由赣榆县文教局筹建，落成后归赣

榆县文化馆管理。为一座砖瓦结构综合性小剧场，总面积四百三十二平方米。场内置有聚光灯、散光照明，配有大幕、二幕、装饰幕、侧幕、横沿、音响等设备，并设有四百个折叠椅。以曲艺演出为主，间或接待小型魔术团体来此演出。平时除为赣榆县曲艺队提供演出场地外，也积极邀请外地著名曲艺艺人来园演出。

丰县曲艺厅　位于丰县城内温胡同(今丰县工商行政管理处)。1958年秋，由丰县曲艺队自筹资金建起。砖木结构，共六间，长二十米，宽六点五米，计一百三十平方米。内有演唱小舞台和化妆室。固定木板座三百个，首场演出是丰县曲艺队为祝贺曲艺厅建成举办的曲艺会演，主要演员各演一个小段。曲种有琴书、坠子、大鼓、快书、渔鼓等。参加演出的有刘永长、马文林、王贵凤、于教之、王教云等，正常营业后，一般白天演两场，晚上一场。农历正月，艺人称为金正月，每日演出四场：第一场，上午八点至十点半；第二场，十一点至下午一点半；第三场，下午两点半至五点；第四场，晚上七点至九点半。由艺人分成二至三班轮流演出。平时进书场演唱者，一般不短于一个月，而且只说一部长篇大书。每场开场正本前，可说唱一个小段儿。本地和外地艺人经管理人员同意后，都可在此演唱。场方提供吃住方便，收入二八分成(场方为二，艺人为八)，后改为三七分成。当时票价为一角，观众一般不少于二百人。有名演员演出，往往连舞台都挤满了人。演出书目，评词多武侠类；琴书、坠子多袍带类；山东快书多为《武松传》。在这里演出过的艺人有于教之、王教银、李秀荣、孙建文、史永芹、尹克理等。演出的传统书目有《三侠剑》、《十把穿金扇》、《海公案》、《大八义》、《小八义》、《月唐》、《金鞭记》等。1960年，在此举办过丰县曲艺会演。“文化大革命”期间，停止了营业演出。1971年曲艺队被解散，曲艺厅被县房产管理部门收去，另作它用。

庆云书场　位于徐州市庆云桥西侧向阳巷二十八号。1959年由江苏省文化局拨专款兴建。砖木结构，近三百平方米。有演出舞台及前厅三间，可容纳观众二百四十人。附属设施还有书场后面的平房三间，南侧小院内平房两间，约二百平方米，由“人民舞台”派人代管。经常来此演出的多为徐州市曲艺团说唱长篇的孙成才、朱帮侠、杨士喜、邢桂新、尤桂芹、郭合银、朱元才、赵永卿等琴书、坠子、渔鼓、评词演员。也有如范筱英、张明新、孙建文、王玉兰、张荣甫及一些青年演员，来此演出相声、快书、西河大鼓等段子活及皮影等。演出的主要书目为《新儿女英雄传》、《铁道游击队》、《林海雪原》、《王天保下苏州》、《罗衫记》、《江宁府》、《雷宝童投亲》、《孟丽君》、《杨家将》、《呼延庆打擂》、《大红袍》、《说岳》、《猪八戒拱地》、《西游记》、《刘二姐算卦》、《武松醉打蒋门神》、《单刀会》、《偷石榴》等。

1966年“文化大革命”开始不久，书场停业，场地改作他用。1984年底，徐州市文化局将书场交给徐州市曲艺杂技艺人联合会使用。经重新修理粉刷，于1985年元旦正式恢复营业演出。

向阳书场　位于新沂县新安镇第一菜市场北首。1960年8月，以废旧品商店四间

大屋改造而成。砖木结构，长十四米，宽七米，面积九十八平方米，可容听众近百人。负责人刘金孝。评词、大鼓、琴书等艺人冯玉坤、郝圣坤、顾振寰、许淮南、周永峰等均在此书场演出过。1964年10月，新沂县文教局曾在此举办过为期一周的新书演唱会。评词艺人樊加玉演唱的《烈火金刚》、邹新瑞演唱的《水落石出》、大鼓艺人晁岱民演唱的《夜闯珊瑚潭》、琴书艺人邹训启演唱的《红灯记》等，轰动一时。"文化大革命"开始后，书场停业，改为废旧品商店。1983年恢复，修整了房舍和座凳，扩建了门厅和小舞台。

睢宁县百花园　位于县城新街口中山南路口。1960年3月，由县人民委员会投资大部分，艺人自带干粮，自己动手建成。产权属睢宁县文教局，由曲艺联合会管理使用。逢集时安排日场演出，平时均为晚场，每场演出三个小时，收入采用提成制。多为睢宁县演唱艺术较好的艺人轮流进场。如张家诚、苏彦龄、孙家玉、许淮南、王宏斌(以上为大鼓艺人)、丁兰英(琴书)等。演唱的曲目有《精忠岳传》、《五梅七枪》、《天地宝图》、《九贞剑》、《林海雪原》、《野火春风斗古城》等。同时，也邀请外地演员来园演出，如上海梁邦州、天津金女声、河南商丘苏永华、安徽五河县赵艳蓉、山东苍山县孙玉兰等。1985年，辽宁省鞍山市曲艺团评书演员刘兰芳来睢宁县演出，在百花园与当地同行进行艺术交流。

泗洪县桥南广场　又名"泗洪大鼓场"。位于泗洪县青阳镇南大桥桥南东侧河堤上。1960年由泗洪县文化馆创建。露天场，无座位，能容纳听众四百人。以唱大鼓和琴书为主。书场建立后，改变了艺人演出时场地分散，管理困难，听众不便于选择等情况。来此演出的有苏北大鼓、安徽大鼓和北方鼓书艺人。演出时往往几场同时进行日夜连场，每二十分钟左右休息收钱一次。"文化大革命"期间艺人停唱，场地被居民占用。1983年秋，县文化馆于广场附近购得一民宅场院，修筑围墙后，更名桥南书场，恢复曲艺演出。

高邮百花书场　位于高邮市区人民剧场右侧。1961年由高邮县文教局创办管理，为县城第一家国营专业书场。坐北朝南，砖混结构，面积约四百平方米。设固定书台，长条凳座位三百个，音响、灯光齐全。常年有扬州评话、扬州弹词演员在此献艺。演出评话有王派《水浒》、《武松》，康派《三国》、《火烧赤壁》、《火烧新野》、《清风闸》、《八窍珠》、《绿牡丹》及弹词《刁刘氏》、《落金扇》、《白蛇传》等长篇书目。1981年，书场翻建，座位全部改成翻板椅，增加到四百零四个。除继续接待扬州、镇江等曲艺演出团体演出外，晚场兼营录像。

新宿书场　位于宿迁县城中山路中段。建于1962年，经理王继槐。为平房砖木结构，主厅八间，设有舞台。场内五百六十个座位，面积二百八十平方米。原名新宿剧场，建成后，经县政协提议，宿迁县人民政府责成县文教局将其划给县曲艺队使用，更名"新宿书场"专供曲艺演出。先后有苏北大鼓张家诚、苏北琴书高建军、相声张明新等几十位演员和徐州市曲艺团、安徽滁县曲艺团等专业团体到此演出。

1968年宿迁县曲艺队被撤销，书场为红旗电影院占用。

新浦百花书场　坐落在连云港市新浦区解放中路。1962年秋由连云港市文教局投

资 兴建，专供连云港市和外地来连云港的曲艺艺人演出使用，由市文教局委托市电影队代管。书场坐北朝南，为砖石结构，长约二十余米，宽近十米，北端设有简易舞台，台下置长条椅，可容听众二百余人。书场多白天营业，由艺人自行售票。工鼓锣艺人严必涛 、陈佃良、周同忠等人经常在场内演出。东海、灌云及徐州市的琴书、工鼓锣、坠子等艺人也多次来此演唱。1965年秋停业，连云港市文教局将书场改建为市电影队办公室。

沭阳新阳书场　位于沭阳县城新阳桥畔，1962年由沭阳县文化馆和沭阳县曲艺协会共同创办。前门有临街砖木结构门房三间，中有露天场地四百平方米，露天舞台四十平方米，后有砖木结构休息室两间。书场建成后，作为沭阳县专业曲艺演出场所和沭阳县曲艺协会驻地。1985年，书场在原址重建，为砖木结构，观众厅面积六百平方米，设木制 长椅二百五十座，舞台六十平方米，后台三十平方米。新书场建成后，除作曲艺演出外，还接待外地杂技、戏曲、驯兽等演出团体和放映录像。来书场演出的主要是工鼓锣艺人，有张同举、王龙扬、黄金才、吴从华等。

南京百花书场　位于南京市新街口闹市区，"大三元"菜馆隔壁巷内。1962年由文微夫等负责筹建，南京市影剧公司经营。书场坐东朝西，砖混结构，书台三十平方米，座位排列呈扇形，能容纳五百位听众，是苏州评弹在南京的主要演出场所。开业后，江、浙、沪两省一市的苏州评弹名家徐云志、周玉泉、金声伯、曹啸君、杨乃珍、侯莉君、杨振雄、吴君玉、余红仙、王柏荫等均先后来此演出。此外还演过相声等北方曲艺，1980年以后，曲艺演出减少，兼营舞厅、录像。

连云港市文化宫小礼堂　位于连云港市新浦区市化路中段市工人文化宫院内。1964年由连云港市总工会投资兴建，归市工人文化宫统一管理。小礼堂为混凝土结构，长十八米，宽约十一米，面积二百余平方米，南面及西面共设三个大门供进出。场内水泥地坪，设置座椅二百五十余个。舞台高不足一米，长约八米，宽七米，为连云港市主要曲艺活动场所。连云港市工鼓锣艺人严必涛、周同忠、琴书艺人汪培清等经常在此演唱。外地曲艺演员曾多次来此献艺，北京宋湘成演出的竹板书《前后七国》；宋湘霖、王培芝演出的西河大鼓《杨家将》；康重华演出的扬州评话《三国》等，都受到听众欢迎。1981年1月连云港市在此举行首届曲艺、杂技调演，历时三天，并成立连云港市民间艺人联合会。

东海县文化馆书场　位于东海县文化馆"丁"字楼后。1974年县文化馆创办，约二百平方米。靠东墙为一座长六米、宽三米、高半米的小舞台。场内置长条木联椅五十余张，可坐二百人。书场每晚营业，东海县曲艺队曾在此轮流演出。宿迁琴书艺人刘汉飞、张银霞、安徽萧县琴书艺人韩振虎、曹月英等也先后来此献艺。1982年县文化馆"丁"字楼拆除，书场也同时拆掉。

淮阴工人文化宫书场　位于淮阴市工人文化宫后院，1978年由工人文化宫开办。坐东朝西，砖木结构五大间，面积四百平方米，靠北墙设一小舞台，有灯光、扩音装置，观众厅有长条桌三排，两旁置木椅三百余座，均可移动，便于听众进出。开办时，由淮阴业余评

话演员华禹谟演出扬州评话《水浒》选回《逼上梁山》和《鲁智深》。时值粉碎“四人帮”传统书目开禁，因而倍受听众欢迎。此后，有扬州市曲艺团的扬州评话、弹词演员李信堂、沈云鹏、李仁珍、余又春，镇江市曲艺团的扬州评话演员黄俊章、张善安等相继来此演出《武松》、《三国》、《珍珠塔》、《审刁案》、《清风闸》、《西汉》等书目。

江阴文化书场　位于江阴人民路胜利路口，1979年由江阴县文化馆创建。砖木结构，大屋顶平房，上面装饰板平顶，下面水泥地，面积约二百五十平方米。定额座位二百六十个，另可加座六十个。初用长木条靠背凳，后改用铁架翻板凳。专演苏州评弹。因地处城中闹市，营业情况较好，日夜开书两场，江、浙、沪许多著名评弹演员，曾在此演出过。

华西书场　位于江阴华士镇华西村影剧院东南二楼。1981年元旦，由华西村村民委员会创建和管理，为集体所有制性质的文化服务行业。书场面积为二百四十平方米，水泥砖木结构，大型吊灯与彩色壁灯相辉映，有九十二个沙发座位，每座均配有贴塑茶几及热水瓶。开始时，每逢节日聘请曲艺艺人演出。后改为不定期演出。演出不售门票，艺人食宿等费用全由书场承担。另付演出费，一场(即一天)按三十元、四十元、五十元三个档次支付。华西村村民凭领取的“书茶优惠票”入场听书取茶。江、浙、沪著名苏州评弹演员金声伯、张振华、余红仙、赵开生、王鹰、薛小飞等曾先后来此演出。

宿迁曲艺厅　位于宿迁宿城八一路二号。1983年宿迁县文化部门用艺人缴纳的管理费建成。为水泥混合结构，主厅四间，内设小舞台，前有门楼和两间耳房，厅内设二百八十个座位。厅前有院，院内有演员宿舍六间，总面积四百平方米。建成后，除接待苏北大鼓、琴书演员钦祥光、刘汉飞、晁岱民、张银侠、唐玉侠等演出外，还接待过河北省京韵大鼓演员刘佩仙、刘凤仙和河南坠子演员苏永华、卞明坤等。

新艺书场　位于无锡县洛社镇上塘。1984年3月由洛社文化站创办，为集体性质，创办负责人夏光宝，经营人周仲伦。书场为古典园林建筑，砖木结构，长二十四米，宽十米，有一百五十个座位，音响、灯光齐全；另有演员宿舍两间，计二十平方米。先后有上海市新长征评弹团蒋云仙、江苏省曲艺团金声伯等来场演出。

南京市演出场所表

名　　称	地　　点	创建年代	创建者	现　　状
义和茶馆	建邺区评事街139号	清末	马某	1950年后拆除
聂顺兴茶馆书场	石鼓路243号	清末	聂宝和	1949年关闭
毕家茶馆书场	雨花台区铁心桥街	清末	毕姓	1952年停业

（续表一）

名　　称	地　　点	创建年代	创建者	现　　状
毛家富茶馆书场	雨花台区板桥镇	清末	毛二	1966年停业
江滩露天书场	浦口区浦口镇临江路中段	清末民初	不详	1950年坍江停业
锦园楼书茶馆	浦口东湾头街8号	民国初年	王在如	1949年停业
杨家顺茶馆书场	栖霞区龙潭镇	民国初年	杨家顺	1937年停业
金家茶馆书场	岔路口镇	民国初年	金姓	1937年停业
隆源茶馆书场	雨花台区双桥门街	民国初年	不详	1950年后停业
文来茶馆书场	江宁县湖熟镇姚东	民国初年	马德福	1951年停业
西园茶社书场	安品街	民国初年	马姓	1950年停业
小蓬莱茶馆书场	朝天宫西街40号	民国初年	李逵	1958年关闭
马三和茶社书场	洪公祠三元巷口	民国初年	马三和	1945年拆除
李元义书场	浦口东门高大房巷3号	1911年	李元义	1959年停业
义顺茶社	秦淮区瞻园路2号	1913年	禹仲义	1955年后停业
金陵路露天书场	贡院东围墙外	约1914年	不详	现为青年商场
黄泥滩露天书场	下关区热河路	1920年	不详	1925年停业
马顺兴茶馆书场	大香炉43号	1920年	马春光	1949年停业
黄泥塘广场书场	今新街口菜场处	约1920年	不详	1941年建菜场停业

（续表二）

名　　称	地　　点	创建年代	创建者	现　　状
蔡备和茶馆书场	雨花台区雨花乡花神庙	1920年	蔡德和	1960年拆除
三元茶馆书场	唱经楼东街	1926年	钱二婶	改为早点店
大世界	白下区建康路	1928年	顾无为	抗日战争期间被炸毁
新街口摊贩市场书场	鼓楼区沈举人巷东	1930年	不详	1966年停业
兴和园茶馆书场	马巷116号	1930年	李云长	1949年关闭
周家茶馆书场	水西门外长虹南路	1930年	周国兴	现存
永和茶馆书场	三茅宫76号	1930年	刁云台	南京沦陷后关闭
通昌茶馆书场	江宁县小丹阳镇	1930年	周通昌	1950年停业
刘家茶馆书场	孝陵卫镇	1930年	刘广才	1937年停业
丁家茶馆书场	迈皋桥镇	1931年	丁长妹	
明星楼	国府路17号	1931年	蔡振安 蔡玉珍	1949年后改为店铺
民业公司书场	今科巷菜场	1933年	高尔顿	抗日战争期间歇业
胜和园书茶社	中华门外西街	1935年	张宝华	1950年停业
永顺园茶馆书场	永宁街中段	1935年	李某	1937年停业
民众茶馆书场	燕子矶镇	1936年	陈发言	1949年停业
新艺苑茶馆书场	江苏路132号	1936年	金海林	1966年停业
黄鹂巷广场书场	黄鹂巷12号	1937年	不详	1937年后盖房不久停业
中华楼	鱼市街18号	1938年	陈彬泉 徐长江	1956年与“一家春”合并

（续表三）

名　称	地　点	创建年代	创建者	现　状
顺兴泉茶馆书场	汉中门外大街123—125号	1938年	张德全	1954年停业
民乐游艺场	山西路南村	1938年	张信之 从云升	1955年停业
三和茶社书场	汉中路19号	1939年	高秀菁	1942年5月停业
永和茶馆书场	鼓楼街24号	1940年	曹桂荣 佐福云	1966年停业
大众书场	鲜鱼巷口	1940年	富矮子	1949年停业
新世界民品游乐场	太平南路	1941年	邢长宝	1948年歇业
大罗天茶社	建宁路311号	1945年	陈开宏	1966年关闭
王里茶馆	承德路内	1945年	王矮子	1949年关闭
中山桥桥头书场	中山桥头和平饭店处	1947年	不详	1958年停业
太平商场游乐场	太平商场二楼	1949年	蒋金保	1950年后停业
左家茶馆书场	模范马路194号	1949年前	左福林	1950年后停业
方家茶馆书场	三牌楼54号	1949年前	方茂友	1966年停业
军人俱乐部小剧场	中山北路105号	1950年	南京军区	现存
童家茶馆书场	小市镇	1950年	童姓	
丰元里露天书场	浦口镇丰元里	1950年	王文焕	1955年结束
邢开秀书茶馆	浦口南门镇菜场内	1951年	邢开秀	1966年停业

（续表四）

名称	地点	创建年代	创建者	现状
溧水县人民书场	溧水县城	1951年	县文化馆	
鼓楼广场书场	鼓楼公园一带	1952年	鼓楼区文化部门	1966年停业
文化宫小剧场	工人文化宫内	1953年	工人文化宫	1976年改为科教电影院
朝天宫广场书场	朝天宫	1956年	建邺区文化部门	1963年后中止
下关书场	永宁街中段	1958年	杨金富	1966年关闭
东门书场	浦口东门左所大街93号	1973年	东门镇文化部门	现存

镇江市演出场所表

名称	地点	创建年代	创建者	现状
胜春茶楼	五条街更楼巷口	清咸同年间	谈某	1937年被日本侵略军烧毁
第一楼茶馆	义渡码头	同治年间	不详	民国初年停办
小街露天书场	城外小街	光绪初年	不详	
春升园	五条街	光绪年间	杨奇凯	1929年拓宽中山路拆毁
完顺园	南门大街	光绪年间	完守庆	1958年停业
天升茶楼	柴炭巷口	光绪年间	金全鼎	1952年停办
泳源茶楼	四牌楼堰头街	光绪年间	童德瀛	1935年拓宽大西路拆毁
马天兴茶馆	句容东门口	光绪年间	马世龙	1937年毁于战火

（续前表）

名　　称	地　　点	创建年代	创建者	现　　状
甘露下院书场	斜桥街	光绪年间	任筱舟	民国初年停办
天源茶楼	鱼巷	宣统年间	杨希璧	1952年停业
鸿福泉茶坊	上河边	民国初年	陈宗仁	1953年因营业清淡停业
有余书场	陶家门	民国初年	魏荣森	1965年初停办
安乐书场	山巷书场巷	民国初年	童家泰	1937年停办
银台书场	三元巷	民国初年	王小陶（锅儿）	1937年停办
盛兴书场	松花巷口	民国初年	金基培（虎儿）	1937年停办
江边露天书场	现江边银行对面	民国初年	不详	
润州茶社	日新街盆汤巷	1930年	王伟丞	
复兴国书场	丹阳中市大街	1938年	许发松	1966年停办
公园茶社	伯先公园山顶	1939年	宛仲平	1948年停办
人民书场	河滨公园	1950年	市人民教育馆	1984年停办
大众书场	伯先公园对面	1952年	刘淦臣	1958年停办

常州市演出场所表

名　　称	地　　点	创建年代	创建者	现　　状
新生茶楼书场	西仓桥街	1912年	庄天生	1951年停办
一乐天	小南门外尉史桥堍	1932年	张奎成	1946年停办
第一楼书场	留芳路口	1935年	王和尚	1958年停办
东方书场	东官保巷8号	1942年	陆朔荣	1951年停办
大东书场	北大街166号	1946年	周炳根	1966年停办
罗春阁	戚墅堰老街	1947年	朱焕章	1966年歇业
月和书场	解放东路28号	1948年	朱生大	现存
玉川书场	西直街仓桥下	1951年	张根娣	1982年歇业
民众书场	西直街	1953年	唐龙娣	1958年歇业
振兴书场	三保街	1953年	丁锦章	1958年停办
西苑书场	振祥路	1956年	宣鹤年	1958年停办
工人文化宫书场	市文化宫内	1957年	杜家桦	1966年停办
兴中书场	兴中村委会内	1958年	兴中村委	现存
常春书场	清凉路89号	1980年	郊区茶山乡	现存
红梅书场	太平桥堍	1984年	潘浩璋	现存
兰园书场	兰园公园内	1985年	马根良	现存

无锡市演出场所表

名　　称	地　　点	创建年代	创建者	现　　状
杨厅茶园	西漳	清道光年间	邹锦堂	1980年停业
二侯书场	江阴城内人民路虹桥路口	清同治年间	不详	1947年停业
清园茶社	坛头弄43号	1898年	孙志培	1937年停业
长乐书场	坛头弄20号	1922年	赵小弟	1956年停业
集贤书场	清名桥曹家弄	1923年	曹文泰	1965年停业
叙园茶社	长安桥	1926年	季永承	1980年停业
勤新书场	广勤路165号	1928年	窦阿全	1966年停业
民众茶园	堰桥	1929年	华梅轩	
同羽春书场	大河池31号	1929年	张旭琪	1965年停业
聚福园茶社	西直街45号	1929年	江进甫	1964年停业
北兴书场	惠山横街	1930年	李阿全	1966年停业
乐园茶社	南新中街	1930年	蒋泉大	1957年停业
雅叙书场	观前街40号	1931年	王杨氏	1953年停业
蓬莱书场	观前街83号	1932年	郑少琴	1956年停业
景春楼	荡口	1932年	吴季春	
怡　园	后宅	1932年	谢倬卿	
月　溪	甘露	1932年	鹤琴	
畅　园	鸿声里	1933年	钱锦昌	
新雅书场	金钩桥石铺头	1935年	何禹凡	1966年停业
吴一园书场	跨塘桥堍	1935年	吴少山	1956年停业
东新楼茶社	熙春街5号	1936年	高阿胖	1956年停业
荣福楼书场	清名桥花园弄	1936年	马云轩	1953年停业
龙苑茶室	通运路	1946年	魏晋卿	1953年停业

（续表一）

名　　称	地　　点	创建年代	创建者	现　　状
良友书场	江阴城内胜利路	民国时期	邓宗棠	1958年并入一龙书场
集贤书场	南外高桥堍	民国时期	沈斌	
兰香阁书场	北外定波桥	民国时期	余经佛	
君山公园书场	北外君山公园	民国时期	君山公园	
雨香书场	北外君山巷	民国时期	庞德昌	1960年停业
滨江书场	北外后街	民国时期	钱永昌	
易风苑书场	周庄镇	民国时期	曹阿荣	即今周庄书场
得意楼书场	北仓门复新路31号	1949年	倪政明	1952年停业
五福楼书场	胜利门街22号	1950年	唐启盛	1966年停业
南园书场	黄河埄38号	1950年	杨仲卿	1956年停业
公园书场	公园路27号	1950年	钱有振	1951年停业
鲸塘书场	鲸　塘	1951年	华邦宽	现存
西街书场	下郏西街	1952年	张福根	1954年停业
和平书场	清名桥下塘57号	1953年	陆爱金	1965年停业
长春书场	布行弄	1953年	张鹤麟	1956年停业
工人文化宫书场	文化宫桥堍	1953年	工人文化宫	1966年停业
黄金书场	荣巷	1954年	黄金龙	1964年停业
厚生书场	梅园徐巷	1954年	王志俊	1964年停业
人民书场	宜城镇白果巷口	1954年	合作商业	1958年停业
高塍书场	高塍北街	1955年	合作商业	现存
南桥书场	东埄南桥	1956年	贾雷震	
华士书场	华士镇东街	1956年	华士商业社	现存

（续表二）

名　　称	地　　点	创建年代	创建者	现　　状
青阳书场	青阳镇北街	1956 年	青阳商业公司	即今永联书场
祝塘书场	祝塘镇	1956 年	祝塘商业社	现存
云亭书场	云亭镇	1956 年	云亭商业社	现存
峭岐书场	峭岐镇	1956 年	峭岐商业社	现存
长泾书场	长泾镇	1958 年	长泾商业社	现存
北涸书场	北涸镇	1958 年	北涸商业社	现存
港下书场	港下	1958 年	谢阿大	现存
东湖塘书场	东湖塘	1959 年	王金娣	现存
红光书场	八士桥	1960 年	平耀兴	
新芳商业书场	新芳	1961 年	韩国忠	现存
和桥书场	和桥上塘中街	1962 年	商联	1979 年停业
法随园茶社	张渚濠沟沿	1872 年	羊敬堂	现存
红旗书场	华庄	1975 后	王三南	
夏港书场	夏港镇	1976 年	夏港商业社	现存
韶巷西街书场	韶巷	1976 年	史丽娟	现存
公园书场	城中中山公园	1978 年	中山公园	现存
长寿书场	长寿镇	1978 年	长寿商业社	现存
钮家书场	钮家	1978 年	谈锡松	现存

（续表三）

名　　称	地　　点	创建年代	创建者	现　　状
新建商业书场	新建	1979 年	常小平	现存
蜀山书场	蜀山	1979 年	蒋泉清	现存
张泾书场	张泾桥	1979 年	马海石	
前洲书场	前洲	1979 年	唐兴南	
安镇书场	安镇	1979 年	黄家麟	
三凤楼书场	大虹霓桥	1979 年	学前街街办	现存
泰山书场	通运路	1979 年	工运路街办	现存
周山浜书场	周山浜	1979 年	周山浜街办	现存
北大街书场	泗堡桥	1979 年	北大街街办	现存
长山书场	长山镇	1979 年	长山商业社	现存
桐岐书场	桐岐镇	1979 年	桐岐商业社	现存
顾山书场	顾山镇	1980 年	顾山商业社	现存
河塘书场	河塘镇	1980 年	河塘商业社	
湖汊书场	湖汊	1980 年	周济民	现存
北塘区文化馆书场	吴桥东路	1980 年	区文化馆	现存
黄土塘书场	黄土塘	1980 年	孙祖南	现存
宜丰茶店书场	宜丰	1981 年	潘岳高	现存

（续表四）

名　　称	地　　点	创建年代	创建者	现　　状
陆桥书场	陆桥镇	1981 年	陆桥商业社	
月城书场	月城镇	1981 年	月城商业社	现存
山观书场	山观镇	1981 年	山观商业社	现存
综合书场	东亭	1982 年	程炳安	现存
羊尖书场	羊尖	1982 年	张杏生	
庄林茶店书场	庄林	1983 年	倪建军	现存
闸上文化书场	闸上	1983 年	储一平	现存
丰义文化书场	丰义	1983 年	徐美华	现存
红塔幸福书场	红塔	1983 年	王小泉	现存
南闸书场	南闸镇	1984 年	南闸商业社	
中桥书场	中桥	1985 年	中桥街道文化站	现存
徐舍工会书场	徐舍	1985 年	吴保华	现存
新芳文化书场	新芳	1985 年	蒋忠祥	现存

苏州市演出场所表

名　　称	地　　点	创建年代	创建者	现　　状
桂芳阁	宫巷碧凤坊口北侧	清道光年间	不详	20世纪40年代初停业
怡鸿馆	濂溪坊	清末	不详	20世纪60年代初停业
老惠园	凤凰街严衙前口	清末	不详	民国初年停业
大观园	山塘街星桥附近	清末	不详	20世纪60年代中期止
椿沁园	葑门外横街	清末	不详	现存
群仙居	临顿路桐芳巷口	清末	不详	20世纪40年代中期止
九如	临顿路悬桥巷口	清末	不详	20世纪50年代初止
畅乐园书场	昆山县城区	清末	钱老三	20世纪50年代止
凤翔春书场	吴县浒关镇	清末	吴根全	20世纪50年代止
同里书场	吴江同里镇	清末	唐清源	20世纪60年代中期止
长兴书场	常熟南门坛上	1907年	潘宝臣	20世纪60年代中期止
壶中天	临顿路潘儒巷口	民国初年	不详	20世纪30年代中期止
同羽春	临顿路东花桥巷口	民国初年	不详	20世纪40年代中期止
集贤楼	石路	民国初年	不详	20世纪30年代止

（续表一）

名　　称	地　　点	创建年代	创建者	现　　状
四海楼	临顿路曹胡徐巷口	20世纪20年代	不详	60年代中期止
三景园	齐门外大街	20世纪20年代	不详	60年代中期止
祥园书场	吴江县城	1920年	周龙明	
东方书场	吴县角直	1920年	王伟元	20世纪50年代止
莱花楼	吴县东山镇	1925年	陈福宝	20世纪50年代止
中央	察院场	20世纪30年代	不详	40年代止
龙园	石路共和里口	20世纪30年代	胡大海	60年代初期止
雅乐	石路石佛寺弄口	20世纪30年代	不详	60年代初期止
大中南	西中市大中南旅馆内	20世纪30年代	不详	60年代中期止
龙泉	临顿桥堍东南侧	20世纪30年代	不详	50年代初期止
富春楼	西北街跨塘桥西堍	20世纪30年代	不详	60年代初止
大陆书场	太仓县城	1930年	郜介文	现存
花园书场	常熟南门外穆家弄	1938年	戴继陆	20世纪50年代初止
山景园书场	常熟书院弄	1939年	周润生	1948年止
光裕	宫巷第一天门	1942年	光裕社	20世纪50年代末止
常熟书厅	常熟南门君子弄	1942年	不详	1966年止
龙园书场	吴县木渎	1945年	钱阿龙	现存

（续表二）

名　　称	地　　点	创建年代	创建者	现　　状
久安书场	观前街东段	1951 年	不详	1966 年止
高乐书场	常熟支塘镇	1955 年	不详	现存
后塍书场	沙洲县后塍镇	1955 年	赵相其	现存
平望书场	吴江平望镇	1955 年	凌丽华	20 世纪 60 年代中期止
盛泽书场	吴江盛泽镇	1956 年	胡其规	
黎里书场	吴江黎里镇	1957 年	史可义	
石牌书场	昆山石牌镇	1958 年	屈祥林	
妙桥书场	沙洲县妙桥镇	1958 年	金月华	现存
双凤书场	太仓双凤镇	1958 年	徐思德	现存
璜泾书场	太仓璜泾镇	1958 年	管川	现存
枫桥书场	枫桥	1958 年	不详	现存
胥江书场	学士街南段	1958 年	不详	1966 年止
董浜书场	常熟董浜镇	1958 年	方元	
莫城书场	常熟莫城镇	1958 年	王亚军	现存
金阊文化馆书场	金门外横马路	1975 年	文化馆附设	1985 年止
孔雀厅书场	常熟南门	1978 年	杨贵滨	现存
斜桥书场	沙洲县城	1980 年	常才保	现存
欧桥书场	沙洲妙桥	1982 年	徐保环	现存
金门文化站书场	金门内高井头	1984 年	街办	
纱帽厅书场	临顿路钮家巷口	1984 年	居委会办	现存

扬州市演出场所表

名　　称	地　　点	创建年代	创建者	现　　状
万家厅书场	靖江县城西直街	清咸丰年间	万保生	1951年前后停办
海陵春	泰州	1882年	宣兆奎	20世纪40年代末停办
红园书场	靖江城胜利街	清末	陆桂郎	1948年前后停办
得月台	罗湾街	清末	沙某	1920年后停办
九如分座	蒋家桥	清末	陶有礼	1940年后停办
甘棠书场	江都邵伯镇南大街	清末	屈步云	20世纪50年代停办
瑞芳书场	兴化城内北大街	1900年	夏德庭	20世纪40年代末停办
半省书社	江都仙女庙方家祠堂东侧	民国初年	不详	1954年停办
月明轩	砖街	民国初年	许润之	1946年停办
金凤园	缺口街东首	民国初年	赵扬彩	1939年停办
福铭园	东关街	民国初年	顾朗斋	1938年停办
名利春	洼子街	民国初年	许长庚	1950年停办
管驿园	南门外街	民国初年	何亭	1958年左右停办
共和楼书场	泰县溱潼	1912年	全裕祥	20世纪40年代末停办
奎楼饭店	仪征县陈集	1912年	不详	1939年停办
东台书场	泰县港口桥西	1920年	陈永裕	1951年停办
嘉宾楼	宝应城南门大街	1920年	沈同友	1954年停办

（续表一）

名　　称	地　　点	创建年代	创建者	现　　状
金宝园	西门外	1920 年	张兆祥	1938 年停办
金福园	缺口街	1921 年	梁沛	20 世纪 40 年代末停办
聚财园	南门外档军楼口	1921 年	毕某	1940 年停办
醉福居	四望亭西侧	1921 年	高四麻子	1945 年前后停办
龙泉书场	泰县姜堰东大街中心	1925 年	刘克亮	20 世纪 40 年代末停办
品芳茶社	仪征县新城	1925 年	葛姓	
西园茶社	仪征县大仪	1930 年	李文	
如意泉茶馆	仪征县大码头	1930 年	陈锡蕃	1955 年停办
景上楼	宝应城东门大街	1930 年	郁寿山	1952 年停办
新上草堂	宝应城肖家园	1930 年	陈大姑奶奶	1953 年停办
群贤书场	仪征县十二圩	1931 年	欧金元	1941 年前后停办
畅怀书场	江都大桥镇大码头	1931 年	晏奎	1940 年歇业
魁园茶馆	邗江公道镇东巷口	1932 年	邵思良	1949 年停办
奎园书场	便益门外	1934 年	庄世奎	1944 年停办
金魁园	宝应城鱼市口	1935 年	徐景成	1954 年停办
金魁园书场	邗江瓜洲镇陈家湾	1935 年	王祥凤	1956—1958 年间停办
甘泉露天书场	邗江县甘泉镇甘露市	1937 年	戴长发	1939 年停业
同福园书社	江都宜陵镇	1937 年	汤祯	1956 年停办

（续表二）

名　　称	地　　点	创建年代	创建者	现　　状
开半天茶馆	靖江城西门大街	20世纪40年代初期	张子美	40年代后期停办
第一村茶馆	江都樊川镇	1940年	丁某	
鸿运楼茶馆	高邮县城	1940年	吴咸熙	1956年停办
口岸书场	泰兴口岸西星街	1940年	刘少文	1939年停办
春园书社	仙女庙菜市口春园饭店内	1941年	任兴武	1949年停办
富春书场	泰县姜堰北大街中心	1942年	陈维善	20世纪40年代末停办
留春书场	泰县姜堰东后街头	1944年	孙庭栋	20世纪40年代末停办
大东酒楼	泰州	1945年	吴桂桃	20世纪40年代末停办
茹斋	教场南首	1945年	帅德志	20世纪40年代末停办
文化馆附属书场	广陵路	1952年	市文化馆	20世纪60年代初停办
泰兴文化馆	泰兴鼓楼东街	1953年	文化馆	“文化大革命”中停办1977年恢复
季市文化站书场	靖江季市南街	1957年	赵明义	1960年停办
长安书场	兴化城内长安桥下	1958年	纪春	“文化大革命”中停办
小蓬莱茶馆	高邮县城	1952年	冯高鸿	1960年停办
泰县文化馆书场	姜堰上坝口	1958年	陈国华	1982年停办
黄桥文化站	泰兴黄桥镇珠巷	1960年	文化站	现存
文苑书场	邗江公道镇文化站	1981年	镇文化站	1983年停业
百花书场	邗江甘泉镇文化站	1984年	崔德昌	现存

徐州市演出场所表

名　　称	地　　点	创建年代	创建者	现　　状
祠堂巷说书场	祠堂巷内	民国初年	不详	1966年关闭
北落子园	火车站北侧	1921年	不详	1938年停止活动
东波墙说书场	南门故城和瓮城间	1928年	不详	1962年建房
庆云桥书场	市西北庆云桥两岸	1935年	不详	1966年停止活动
相声茶社	金谷里	1940年	高元钧	1950年停业
碧螺春茶社	新生里	1940年	魏兴岐	1955年关闭
荷风茶社	快哉亭公园内	1943年	任昌伦	1953年拆除
天桥东书场	车站天桥东	1945年	不详	1948年消失
文艺鼓书场	淮海东路中山堂斜对面	1950年	刘锐	1951年与“群英鼓书场”合并
实验曲艺场	大同街门东服装店楼上	1950年	郭玉畴	1953年关闭
马坡集市曲艺场	铜山马坡镇	1951年	赵桂来	1958年废除
洋琴戏园	邳县土山镇	1955年	土山区政府	1961年拆除
百花园书场	淮河东路故黄河西岸	1957年	市文化处	“文化大革命”期间被无线电厂借用
云龙山书场	云龙山东北角	1980年	云龙居委	1982年改为露天书场
茅村电视曲艺厅	铜山茅村	1983年	茅村文化站	
双沟曲艺室	睢宁双沟镇	1983年	张培灿	1985年被占用
蒲堂曲艺室	睢宁蒲堂镇	1983年	许建平	

连云港市演出场所表

名　　称	地　　点	创建年代	创建者	现　　状
城隍庙会书场	赣榆县旧城西郊	明中叶	不详	抗日战争期间废除
信香庙会书场	赣榆县沙河镇西北	明中叶	不详	1949年后迁移
城隍庙广场书场	海州区城隍庙前	明末	不详	现存
考棚广场书场	现海州中学操场	1913年	不详	1949年后废除
前河底露天书场	新浦前河街	1928年	不详	已建房无人演出
板浦书场	灌云县板浦镇	1940年	江三爹（名佚）	1973年停办
龙苴广场书场	灌云县龙苴乡	1940年	不详	现存
贾圩街露天书场	新浦贾圩街	1945年	不详	现存
估衣市书场	新浦南极路中段	1945年	艺人自办	1949年末停办
新浦曲艺场	新浦通灌街	1954年	市文化科	1956年迁房产公司仓库
文化馆书场	东海县文化馆内	1958年	文化馆	1983年拆除
桃林书场	东海县桃林镇	1980年	文化站	现存

淮阴市演出场所表

名　称	地　点	创建年代	创建者	现　状
清江大众茶园	淮阴城东南角城基	民国初年	不详	
清江厅口书场	淮阴市东大街厅门口巷	1950年	不详	1964年停办
文苑书场	淮阴市原苏皖边区政府旧址	1955年	市文化局	
寿泉书场	淮阴市东大街寿泉巷	1958年	饮服公司	
泗洪城东书场	青阳镇中市街	1959年	县文化馆	1968年歇业
工人文化宫曲艺厅	泗阳县工人文化宫	1960年	文化宫	现存1984年改录像厅
文化馆书场	泗阳县文化馆	1960年	文化馆	现存1984年改录像厅
文化馆曲艺厅	沭阳东关大街10号	1980年	方醒 陈蔚平	1984年改录像厅
王营书场	淮阴县王营镇	1982年	大华浴室	
码头书场	淮阴县文化中心三楼	1984年	码头乡政府	现存
淮城文化站书场	淮安上坂街	1984年	淮安文化馆	1985年停办
淮阴胜利书场	淮阴市胜利饭店会堂	1985年	胜利饭店	

盐城市演出场所表

名　　称	地　　点	创建年代	创建者	现　　状
紫云山茶馆	大丰县刘庄镇	明代	不详	1945年毁于战火
施家宗庙茶馆	大丰县白驹镇	1766年	不详	1946年毁于战火
龙江书场	东台鼓楼三星池	清末	朱瘸子	抗日战争前停业
品园书场	东台玉泥河	民国初年	谭平安	1956年停业
玩意帐书茶馆	东台浴室巷口	民国初年	杜俊	1949年后停业
醒园书场	东台安丰镇周家巷	民国初年	金文藻	1962年停业
杏春书场	盐城市伍佑镇	1921年	王顺兴	1945年停办
汤沟香堂	灌南县汤沟镇	1930年	汤曙行	1948年前后废除
大众剧场	阜宁益林镇	1949年	益林镇文化站	
阜城镇书场	阜宁城镇文化站	1950年	阜城镇文化站	
百花书场	东台镇文化站内	1950年	奚柏生	现存
工人文化宫书场	东台工人文化宫内	1950年	白齐庚	现存
文化馆书厅	射阳县文化馆内	1954年	县文化馆	
文化站书场	响水县陈港镇	1954年	朱怀宝	1981年停办
大冈书场	盐城市大冈镇	1954年	文化站	现存
工人俱乐部曲艺场	盐城市工人俱乐部内	1956年	文教局	1962年停办

（续表）

名　　称	地　　点	创建年代	创建者	现　　状
文化馆曲艺厅	盐城市文化馆内	1958 年	文化馆	1984 年停办
小西湖书场	灌南县新安镇	1958 年	县曲协	1970 年拆毁
文化书场	滨海县文化馆内	1959 年	县文化馆	1966 年拆毁
文化馆曲艺室	大丰县文化馆内	1967 年	县文化馆	
文化馆书场	灌南县文化馆	1978 年	于通其	1985 年停办
文化馆书场	响水县文化馆内	1978 年	周前 曾宪昌	现存
文化馆排练厅书场	建湖县文化馆内	1982 年	县文化馆	

演 出 习 俗

江苏曲艺的演出习俗，受曲种历史和各地民间习尚、宗教礼仪及行规帮约影响而形成。具体内容大体可分崇敬先贤、尊师重道、同行义气和锤炼后人等方面。

江苏许多曲种的艺人，都有一个“三皇会”。演出期间，要定期隆重祭祀，称“斋三皇”，表示对先贤的崇敬。但“三皇”是谁，各曲种说法不一。扬州说书界认为：说书艺人子弟可应科举，说书艺人亦属“儒家”，府属泰州出了个名噪大江南北的柳敬亭，还有传说曾应召为乾隆帝说过“御前评话”的崔仲达，因而就以孔子、柳敬亭、崔仲达三人为“三皇”。祭祀时供此三人牌位。苏州评弹的“三皇”，有多种说法。据光裕社成立一百五十周年纪念册，在前辈艺人林汉扬家曾有过三皇祖师的画像，指泰伯而言。后苏州弹词艺人朱耀笙于民国十五年(1926)年底临摹此画时，于题注中称吴泰伯为“三让王”，简称“三皇”。也有人认为“三皇”为“天皇、地皇、人皇氏”。

徒弟满师后，一般艺人都有个“尊师重道”的规矩，具体为不与师父做“敌档”。就是说不在同一地点，同一时间，在不同书场和师父唱对台戏。如果事先知道师父在某地演出，徒弟需回避不去。如回避不了，则要换书，不能和师父说同样的书目。此外，徒弟离师演出后，每年年节(春节)、端阳节、中秋节，须向师父送节礼。二十世纪三四十年代之前，一次至少要送银元一元，表示尊师重道，不忘根本。

在同行之中，演出时讲究义气，互相帮助。艺人在码头上作场，如遇另外的艺人前来踏场子，或路过，不管认识与否，一般要招待一宿两餐。走的时候，赠送路费。徐州、淮阴、连云港等地的艺人，多逢集撂地演出，常常在同一广场，有几档，十几档同场演出，如果技艺差的听众被技艺高的吸引过去，就自动停演，去帮技艺高的艺人维持秩序，小落时帮助收钱。演出结束后，技艺高的艺人把收到的钱分成若干份，对前来维持秩序的艺人也每人分给一份，以维持技艺差的艺人的生活。

苏州评弹自有光裕公所以后，每年有“会书”的规定。会书不仅是技艺的交流，也是由听客主考的一场考试。所以参加会书的艺人都极为重视，都选择自己最精彩、最拿手的片段参与。通过会书，锤炼了一些新人，出了若干响档。

此外，还有各种各样的演出习俗因地域和曲种、甚至某曲（书）目而异。这些演出习

俗，限于当时的历史环境，虽有排斥异己、歧视女艺人，以及封建迷信，封建道德的传播等等问题。但对增强艺人的凝聚力，促使艺人进取，提高艺德、艺技，都起了很好的作用，锤炼出代代名家，久盛不衰。

中华人民共和国成立后，斋“三皇”已不再举行，授徒方式部分已改为集体培训或进专业学校。演员多被组织起来，统一安排演出，会书也由政府或曲艺协会集体安排，原先的一些演出习俗，多数已经改变或废止。代之而起的新的演出习俗，如由政府或行业协会组织的“调演”、“汇演”等，规模之大，也是空前的。

喊开书 清代以来，苏南乡间、集镇书场开书前，由堂倌在门前高喊三声“开书哉”，招呼听众入场就座。再捧放茶壶在书台桌上，请艺人登台。艺人登台后，若是说评话，则先念四句或八句开场词，念时或声震全场，或嘴动无声。若为唱弹词便先弹一曲〔三六〕，唱一段开篇。此时堂倌为听众冲开水，送揩面毛巾、收书筹及小费。中华人民共和国成立后，喊开书、收小费等习俗逐渐废弃，念唱开场词、开篇仍沿用。另有一些乡镇茶馆在场在开书前，由堂倌肩扛书牌，上写艺人姓名，演唱书目，开书时间，摇铃绕街一圈；也有无牌无铃，高喊“开书哉”绕街招呼的。1966年后，此习俗消失。

跑堂“开口”与听客“打转” 清末民初，扬州评话艺人做场子时，开讲前一小时到书场。先在内房饮茶、悟书，到开讲时上台，上台后放下折扇、手帕、止语（醒木）。待把止语一拍，跑堂大喊一声“开口”，招呼听众安静听书。此时艺人先打引子，即先说一段杂家小说，再讲正书（后来改为念八句定场诗或先说两则笑话）；打过引子，场方持碗收钱（后来改在头段书结束休息时收钱，称中书茶钱）。这期间，跑堂打两次毛巾把子给听客揩脸，收小费。一场书早先分六段，约两个半到三个小时，后减为四段两个小时。一场书完，若听客高呼“打转”，即再说一段，场方又持碗收钱，听客给钱，多少随意，也可不给。“打转”收费后，约再说二十分钟结束，跑堂高喊“明日请早”，说书先生目送听客散尽，下台取“打转”钱，场方将中书茶钱倒出，双方分拆。

开场诗 也称“开词”、“定场诗“。评话、评词、大鼓艺人在说正书以前，往往先念诵四句或八句诗，或念诵一段词，词牌常用〔西江月〕、〔临江仙〕、〔鹧鸪天〕等。诗或词内容成为书目故事提要，或谦恭客套，或与正书全无关系。如〔西江月〕《自嘲解颐》：

位摆堂堂锦袱，
能言赫赫青蚨。
世情冷暖俗人多，
个个都要敬我。
半世心中焦急，
一生劳碌奔波。

披星戴月却为何？

都为其中这个(指钱)。

拜师父　唱工鼓锣的都须拜师。拜师首先要写官书，又称“帖子”，上面须注明“三师”，即引进师(介绍人)、穿跳师(调解人)、保领师(保证人)。还须写上：有走、失、拐、带，保领师要负责，犯了错误，打死勿论等条款。帖子写好后呈递给师傅，择佳日举行正式拜师仪式，徒弟要带彩礼进门。仪式上，要供奉楚庄王的牌位，因楚庄王是唱书的师祖。然后，师徒各数三代，徒弟要交待父亲、祖父的姓名、经历；师父要说出自己师父、祖师的身世。接下来磕头认师。拜师人先磕庄王牌位，再向师祖、师父，“三师”、师兄弟等依次磕头行礼。师父宣布行规、介绍本门情况。拜师人一一答应后，写下关书交与师父为凭据。其内容大体是：“大元戎，老师×(姓)上×(名字的上一字)下×(名字的下一字)，师祖老人家×，上×下×，弟子×××，愿拜恩师名下学艺为徒，至终不变，带彩礼××××，立此关书为凭。叩呈恩师×××。”最后宴请酬情，即由拜师人出资，酬谢所有参加者。

唱书帽　亦称唱书头、念小篇。苏北大鼓、琴书、工鼓锣艺人一般演唱长篇书目，每场开场前均唱一小段书。内容是带情节的片段，或抒情唱段。既等候听众，又润溜嗓子。传说工鼓锣艺人不先唱小段会死师父。

苏州弹词称唱书帽为“开篇“，常州道情艺人在唱正书前唱的开篇称“送摊头”。扬州评话旧时于正式开讲前则常加说笑话。“开篇 ”本为与正书分离的定场小段，后来也出现了独立参加演出的正式曲目，成为评弹的一种短篇演出形式。

三百六十棰　苏北大鼓、徐州大鼓等艺人上场演唱，不管听众是否已经满场，均先要敲一阵子鼓。此种鼓按一定的鼓点子敲三百六十下，不多敲，也不少敲。然后开唱。传说此习俗由当年“春秋五霸”之一的楚庄王上阵作战催敲战鼓三百六十下而来。

请客锣与开场锣　工鼓锣艺人演唱时，取锣鼓先敲请客锣，招徕听众。人聚多了，再敲开场锣，安静场子。请客锣和开场锣有一人敲打，也有两人敲打。两人敲打时，两人各坐板凳两头，锣随鼓走，鼓槌一亮，锣响，再亮，锣住，也有鼓槌三下一亮或十数下一亮，都由敲鼓人掌握。有时众多艺人聚集，仅一人敲鼓演唱，十八面锣齐敲，气势雄浑，十分壮观。

武卖与文卖　卖梨膏糖带唱小热昏称武卖，不唱称文卖。武卖光卖可做文卖，文卖不可做武卖，做武卖必须拜师。拜师仪式称“进香堂“。拜师人进香堂，先报三代(师公、师父、本人)姓名，后拜祖师神农、天地君亲师等牌位，再拜师父。跪听师长讲“十大路规”(尊师长、守行规、敬老爱幼等)，拜师人应保证遵守。小热昏艺人卖糖时如遇不相识的同行，要盘查师承，甚至需由师父作证，如查明未曾拜师，便立予“烧包”(烧掉卖糖箱子)。如有两档小热昏艺人同在一地卖糖，“先到者为君，后到者为臣”，即先到者卖过后，后到者方可接场子。生意不好的同行来求帮忙，例供一宿二餐。小热昏艺人每年农历年底封箱(糖箱)，次年初再开箱唱曲卖糖。

“飘街”与“门头箍” 唱春艺人在城镇沿街挨着店铺门面唱为“飘街”。到乡村游唱为“门头箍”。艺人衣衫需整洁端正，右肩挂布袋(龙袋)，不可斜挂，也不可挂左肩。左手执春锣，右手执锣板，锣板有火烙印，以示“官春”。到主家门口，走慢方步，彬彬有礼，距门三米左右起，点锣演唱，主家赠物(糕点或钱财)，不可手接，用春锣收受，再放进龙袋。唱门头箍，每四句一番，三番锣后，进门唱，再一番，进二门，直唱到灶前。每到一街或一村，须从青龙头(东方)上唱起。如果一地到两位唱春艺人，先到者只须敲锣两记，晚到者即自动离去。若遇对方盘问姓名，先答“本姓冯”(因唱春艺人敬奉冯阁老为祖师)，后报“小姓×”，若不先答冯阁老之姓，对方可收其春锣春板，不准唱春。

出　道 苏州评弹艺人行会组织光裕社规定，艺徒满师，须经一定手续和仪式方可单独外出演出，成为正式社员，是谓“出道”。出道分两步，第一步，艺徒学艺一至三年，业师认可满师，遂由业师引领，于光裕社茶会上荐于前辈艺人见面(全堂茶资，艺徒支付)，艺徒便可单独外出演出，是为出“小道”，又称出“茶道”。经过一段时日演出，技艺长进，得光裕社及业师认可，仍由业师引领，一般于每年农历正月二十四日或十月初八，宴请若干 前辈艺人，缴纳一定出道费，获得公认，正式成为光裕社社员，姓名写在社内牌上，并载入《出道录》，始可收徒传艺，此为出“大道”。清末民初，有些评弹艺人为了打破光裕社对说书的垄断，在上海组织了“润裕社”，后苏州又有人另建“普余社”。光裕社的“出道”规定对它们不起作用。抗日战争胜利后，光裕社、普余社、润裕社合并为“光裕评弹研究会”，虽然还沿用“出道”这个名称来区分正式评弹艺人与非正式的评弹艺人，可已不再像过去那样严格了，只要拜过师学过艺能够登台说书，交纳了出道费，有正式艺人带一带，就可以“出道”了。

拖　街 小热昏艺人选好了场子，在演唱卖糖前，二人化妆小丑。着装非男非女，一人敲小锣，一人敲莲花板。同唱〔九腔十八调〕，在长街绕一圈，将观众吸引围聚到演出场地，然后开始唱曲卖糖，叫做“拖街”。

会　书 苏州光裕社在每年农历腊月二十四日后至大年夜在苏州聚集社员举行会书，所有社员均须在会内等候安排参加演出，目的是筹集会费与交流技艺。也有利用会书时机洽谈明年的演出业务。会书时，书牌上都不写明演员姓名，只写“会书一叙”。会书带有考评性质，往往能决定一个演员的业务前途，所以参演者在书目选择、表演技巧方面都竞出新招，博取名声。此时书场里座无虚席，甚至无插足之地。场主对参演艺人，设果盘、茶盘招待。会书中，听众对某个艺人的演出不满意，叫堂倌绞手巾，轰艺人下台，称为“倒面汤”。演出的最后一档，叫“送客”，需择有名“响档”，让听众大笑数次，如艺人在台上引不起听众发笑，结束后听众不散，场主需另请响档“送客”。

农历小除夕，大年夜的会书，称“特别会书”，由素不拼档的或说唱不同书目的名艺人拼档演出，也有评话艺人与弹词艺人临时拼成双档或三个档登台。这种形式，在当时深受听众赞赏。

会书促使一些艺人努力钻研业务，互相取长补短，扩大眼界，若干原来不出名的艺人，有的通过会书崭露头角，有的一炮打响，成为响档。也有被“倒面汤”后从此在评弹界很难出头露面的。

茶　会　苏州评弹艺人在苏州说书，每日上午均要到某一茶馆喝茶叙谈，俗称上茶会。光裕社、普余社、润裕社等评弹组织有各自的茶会。茶会地点也有变化，如光裕社，先在宫巷“乐也聚来厅”，后移至太监弄“吴苑深处”，再后移至珍珠弄光裕书场 。茶会座位有三四百座之多。茶会上艺人自由聚谈，交流技艺，各地书场前来聘请艺人，也在茶会上接洽。1959 年起，茶会活动停止。1984 年后，苏州钮家苍纱帽厅书场内不少评弹演员自动聚集喝茶叙谈。

蜡烛计时　清代及民国初年，苏南一带茶馆书场靠蜡烛计时。开书前在书台上点一支八堂红烛（八文钱一支称八堂，四文钱一支称四堂），燃尽约需一小时。烛将完，艺人一声“停停再说”，堂倌即高喊：“打尖”（休息）。逐即给艺人送热毛巾、冲水。艺人吸鼻烟或香烟，呷茶润嗓，听众上厕方便。此称“小落回”。片刻后，堂倌再点一支八堂，再开书，堂倌为听众冲水，手执藤匾，收小费。烛燃一半，一场书完，此称“大落回”，堂倌高喊：“明日请早”或夜场请早”。也有艺人套一铜钱在烛芯上，烛烫化快，演唱时间缩短。使用电灯及时钟后，便不再以烛计时。

年三十敬香收锣　淮安锣鼓书艺人在每年农历年三十晚上，焚香点烛供奉楚庄王像或牌位，并手执锣鼓，面向供像，先唱赞词或小段，然后将锣边向上放置供桌上，小鼓则放锣中，鼓槌、锣槌列两旁，再将庄王像或牌位请上，年内停唱。次年正月初二，收起牌位，取锣鼓唱书，意为敬奉锣鼓书创始者，祖师爷楚庄王，交上锣鼓，拜请祖师审视自己有无长进，并祈求保佑来年艺运亨通。

集会请书　徐州、淮阴、连云港一带，每逢集场庙会，集主或工商管理部门，都要邀请一些有名望的艺人到集会演唱，用以招引商客民众，兴市旺业，习称“集胆”。日长天久，在当地形成“无书不成集”的谚语。艺人到集演出，除临场拿关子收钱外，集会主持人另给包银。

单档、双档、合档　苏北琴书艺人赶集，如果一人自拉自唱，带脚打梆，是为单档，多为盲艺人街头演唱或乡间唱门子。二人相互伴奏演唱为双档，演唱者右手打琴，左手打三叶板，另一人拉坠琴，如系三人班子，增加一人拉二股子。如一地聚有若干档艺人，经过商量，可以合并演出，为合档。合档推一档主唱，其余配合演出，不参加演唱者相帮拉场收钱。收入按三七分成，三成为主唱者的辛苦钱，七成其余人均分。

苏州弹词、扬州弹词一人演唱者称单档。通常弹奏三弦。二人合演称双档，右为上手，弹三弦，左为下手，弹琵琶。三人合演称三个档。右三弦，左琵琶，中坐者弹月琴或拉二胡。

外档、内档、乱档　清末民初至抗日战争前后，苏北东台、大丰一带道情艺人演出有

外档、内档之分。外档以街头演出为主，内档以书场演出为主。外档以单人游方道士方式街头卖艺演出，早上八时许上市，下午四时许下市，晚上或做“落点”，即堂会。街头演唱逢不同行业店铺，唱不同词句，手艺店铺均可称道兄或师兄，因为一般手艺行业所尊祖师与道情总可以找到关系，如铁匠铺可称“老君羊子”（铁匠也尊李老君为祖师，与道情艺人为同门师兄弟）；理发店称“扫清羊子”（理发匠奉刘伯温为祖师，以为刘与道情艺人曾是同行）；药店称“苦水羊子”（药店的始祖药王菩萨认为是李自珍，采药时常唱道情）等。演唱时所站方向，先必须脸朝正面，谓“朝山拜祖”。

内档道情艺人以书场说唱中、长篇道情书目为主，由书场约请定期演出，管吃住、接送。上座好的，清明至重阳期间，下午还供点心。一般一期不少于四十天，如生意不佳，老板不主动回约，是谓敬道，艺人主动回约，提早结束，退聘金。每日演出时间，下午二至四时，或三至五时，共两小时许，晚上七至九时或八至十时，也是两小时许，收入当天分拆，一般艺人与书场对半分成。每场正书前须唱一段开篇 。

外档和内档一般不能兼做，若有兼做者，称“上下滚龙灯”。不论外档或内档艺人皆珍重自己的来历，若同行询问“哪里来”，若是祖传则答“云里来”，师传答“雾里来”。自学答“破书里扒出来”或“野鸭子”。苏北自有定期火轮班船后，部分道情艺人转至船上卖艺，有单放，也有三五人结伴演唱，称“打长班”，也叫“乱档”，有江湖乱道之意。

公　档　扬州一带的曲艺艺人每年要做若干次“公档”，即为公益事业义务演出或在公众集会场合之演出。做公档有几种类别：一是官差。清代扬州府学、县学过年聚会，常邀名艺人前去助兴。民国时期政府禁烟，艺人也奉命做禁烟宣传。二是义演。如民国二十一年(1931)“九・一八”事变，民国二十年“一・二八”淞沪抗战，民国二十六年“七・七”事变以及水灾等，艺人均举行过义演，宣传、捐资抗日和社会救灾济贫。同道中艺人贫病难度，或丧葬无着，亦例做义演公档。三是庙会。主办人邀请艺人助兴热闹，如都天会请说《月唐》，东岳会请说《封神榜》，关帝庙请说《三国》等，艺人照例不能推辞。四是艺人相互交流切磋技艺，借此增加收入。一般做公档须报政府许可，暗示书场主动邀请，为不影响艺人下午正常演出，均安排于晚上做公档，并出报贴，写明“灯书公会”及参加演出者与书目，排出演出次序。头一个登台的技艺稍差，此时听众正乱烘烘陆续上座，一般效果不佳，俗称“领头请客”。按惯例，凡有收入的公档，不论技术高低，一律均分。公档演出可长可短，一般三至五天结束。

外道说书　在苏州非光裕社艺人被称为“外道”。外道到苏州说书，不能进书场上高台演出。多在玄妙观、城隍庙露天书场的布篷或布伞下演出，如在室内，不许有高台，只能平地演出。

茶馆挂牌　苏州一带的宣卷班子都固定在某镇某茶馆里挂牌，一茶馆常挂若干班子的牌子，如“延龄庄丝弦宣卷”、“许维均书派宣卷 ”、“旷乐社文明宣卷”等。有村庄订主

需约请宣卷演出的，均要与茶馆店主(俗称牌下)面议。宣卷班子各有订单，上写明订主姓名、演出村庄及日期、日夜两场的报酬及是否供给伙食等。因宣卷班子乘船流动，由茶馆店主通知被订班子如期前往，店主从宣卷班子演出收入中提一成作回扣。也有订主直接在演出场所与班子联系演出。但宣卷班子仍须付给茶馆店主(牌下)同样的回扣。

拿关子　亦称拿串子、拿签子。淮阴、连云港一带艺人撂地摊演唱时，每逢紧要关口(俗称扣子)停下收钱，听众自愿，钱数不限，称"拿关子"。每场收五至七个关子，即收五至七次钱。逢集逢会也有收十个关子以上的。听众不给钱的，称听白书。

占场子　连云港一带的曲艺艺人赶集演出时，一早便去集场，看好地段，用秫秸圈起场地，吃过早饭，等上市人多了再开讲演唱，称为占场子。也有的艺人占场子后再转给其他艺人，从中收取若干租场费用。

撂地摊　徐州、淮阴、连云港一带供曲艺演出的书场、茶园较少，大多数曲艺艺人在广场露天演出，俗称撂地摊或拽地摊。多半在逢集市镇街头巷尾或广场没场。一般夏选树荫，冬觅向阳避风之地，亦有搭起布篷遮阳的。此习俗至今沿用。

唱主顾　又称走主顾。徐州三弦艺人常与某主顾相约，除婚丧病痛外，愿听从主顾安排，随叫随到，为主顾演唱。主顾除相约艺人演唱给予报酬外，平时，亦相助艺人，使不至冻饿，如此两厢情愿，艺人称"唱主顾"。

唱乡场　又称唱乡档，徐州、淮阴、连云港一带艺人较多，每逢集场，可能一下子聚集几位甚至几十位艺人，但每集仅能设一至两场 ，其他不能插足演唱的艺人便分散到乡村活动。艺人到了各村庄，先找庄头或书友，接洽演唱。演出结束后由庄上有身份者出面挨家凑收钱或粮，称"唱乡场"，有时一庄能唱几十场。中华人民共和国成立后，曲艺艺人由各地文化主管部门组织介绍到乡镇，再由乡镇 安排到村、庄、队，由生产队支付演出费用，俗称下队。

待青苗　苏州、无锡、常州一带农村，每年农历七月至九月，以某一村镇为中心，联络周围村庄，聘邀宣卷班子做佛事，祈求丰收，俗称"待青苗"。"待青苗"当日，艺人焚香点烛，于锣鼓爆竹声中请出菩萨，菩萨面前置方桌两张，铺洁净台毯，桌上有花瓶、插镜、台灯及乐器，宣卷艺人六至八人围桌而坐。上午十时左右，先奏〔梅花三弄〕，接唱〔请佛调〕请佛；午饭后宣唱正卷三个小时，如《何文秀》、《一餐饭》等节目，晚上再唱正卷三个小时，最后唱滩簧并送佛才算结束。报酬一般为糙米八斗，按田亩数摊募，较宽裕的，还供艺人全天伙食。1952 年后此俗废止。

拆帐与谢馆　苏州评弹艺人到乡村书场演出，与书场采用的分钱法，清代称"拆签"。(一根竹签代表一个听客)民国后称"拆帐"。一般为对半分成，或四六分成(一般艺人得四，也有艺人得六的)，依据艺人技艺高低而定。抗日战争以后，有少数大型书场改为"包银制"(即每月固定给艺人若干钱数)，或"死包活拆"(固定包给艺人一定基数，如营业好，

超出基数，场方与艺人再分拆），每场演出时间由八十分钟延长到一百二十分钟。另外，每期最后一天全部收入均归堂倌，称“谢倌”或“谢堂”。1958年后，“谢倌”习俗废弃，但“包银制”、“死包活拆”等办法仍沿用。

穴　头　徐州、淮阴、连云港一带的曲艺艺人常赶集、会，在明地（即露天场地）演出每当不同曲种的众多艺人同赶一集时，为协调演出，便逐步形成一定的路规。艺人相逢，必先抱拳互道辛苦。不相识者通过盘道，询问姓名、师门、辈份，然后晚辈拜过长辈，公推一位长辈或有协调能力者为掌穴人，通称“穴头”。穴头召集艺人商议有关演出事宜，确定各人单唱或分档演唱（即若干人一档，分若干档）、收入总分或按档分成、划定演唱地点以及安排饭食等。一般艺低者让艺高者唱，长辈让晚辈唱，当地人让外地人唱。穴头不得分红，义务做好演出安排及收入分成事项。演出结束，穴头之职便自行免除。

吃二馍　又称“吃二馒”，或称“啃板凳腿”。徐州、淮阴、连云港一带的曲艺艺人到集市演出，有“先来为君，后到为臣”的规矩。所以后到者必向先来者道辛苦，回答“盘海底”。如主问：“师兄尊师门号？”客答：“学徒不敢欺师灭祖，丘祖长春真人，道号处机子，山东登州府栖霞县丘庄人氏，通密龙门派二月初九日圣诞，十月初九飞升，下传一百个字，学徒下承元字。”主方便知客方是琴书柴门传人，元字辈。如此分叙门庭辈份，长幼尊卑，上下有别，十分严格。谈“买卖”（即演唱事宜）时，若技艺相当，则说上一句：“此地不多宽绰，我到那边敲敲，混不够吃，再找你管饭，你包涵啦！”抱拳一揖，各自演去。若技艺上下悬殊，差者不敢对台，则说声“师兄大将在，小弟怎敢瞎嚎。兄弟拉马提蹬侍候，帮忙收收钱吧。”于是留在场内“抱把”（帮场）。散场后，唱者从收帐中分若干给抱把者，此即谓“吃二馍”。遇有艺人较多，由一、二人唱，其余抱把，收入中三成归演唱者作辛苦钱，余下七成由若干抱把者平分。

脚到分钱　民国初年，每到农村大忙季节，四乡的常州道情艺人几乎全部集中到常州城内城隍庙广场，但广场只能容纳少数人演唱，其余的艺人只好帮场子（泡水端茶等）。演出收入，按行规规定除演唱者得五至七成外，所余平分给所有到现场的艺人，行内称“脚到分钱”。

散　敛　民国初年，常州道情设地摊演唱，每至紧要关目处便煞住，由徒弟举折扇伸向围观听众，嘴里呼叫“来来看”向听众收钱，也有用击节的扁鼓翻过头置肩上向听众收钱，统称“散敛”。一场可散敛若干次，终场时若听众想再听，亦可再唱，称“拔书”，仍要散敛。常州道情演出进入茶馆后，改为买茶筹收费。

外　事　即做堂会。清末，扬州大户人家妇女喜听小书小曲，又不便出门，便把艺人请进家门演唱。于是出现了专做“外事”“搭桥”生涯的“缴手”，在主家与艺人之间牵线筹划，从中提取报酬。清曲玩友做外事，奉请不奉召。来去不步行，主家须雇用人力车接送；随身不带乐器，由主家或“缴手”雇人搬运；到场时主人须亲迎，演毕离去，主人须亲送，若

有怠慢，不以礼相待，即罢演离去。中华人民共和国成立后，“外事”已不以私人府宅为对象，或为会议等作专场演出，由主持单位付酬。

二斤九两五钱四分三　苏中道情艺人讲究骨气，不低三下四，颇得江湖艺人尊重。如江湖朋友问道情艺人：“你这门生意多少重？”答道：“二斤九两五钱四分三。”此道情艺人自诩行话。二斤，代指南北二京，九两，指九州，五钱，指五湖，四分，指四海，三指三江。总指南北二京九州五湖四海三江访友，言其份量之重。道情艺人之间互称“道友”，严格遵守“不许江湖盘剥，不许目狂前人，不许偷拿拐带”等行规。不穿长衫唱道情者，同行可收渔鼓简板，停止其卖艺。

灯笼引路　苏州光裕社于每年农历正月二十四日及十月初八日祖师生日(三皇诞辰)，发给每个会员一盏灯笼，作夜间上书场照明之用。已出茶道(小道)者用红灯笼，黄金瓜形，上写“光裕社”字样；已出大道者(名已上光裕社大牌)用铁丝方笼，上书“光裕社”外，还有艺人姓名及光裕社地址等一排小字，一般由徒弟在前提引。据马如飞《杂录》载，光裕社创始人王周士上书场演出始用两盏写有“御前弹唱”大圆灯笼引路。此习后为评弹艺人沿用。待有电灯作路灯后灯笼即免。

盘春锣　常州、无锡一带如两位唱春艺人偶然相遇，相互盘唱，称盘春或盘春锣，先以“切口”暗语相盘，探摸对方功力，再以春词问答，一方提示一物，另一方即唱该物根源，一来一往，直至一方回答不出认输为止。按行规，输者当着围观者的面，将春锣、锣板及褡裢等交胜者。但惯例，年初一不兴盘春锣，新年新岁，大家客气。

两禁三不说　宜兴评话艺人于中华人民共和国成立之初自订的新行规。两禁：禁迷信荒唐书目，禁一夫多妻书目；三不说：不准无师说书，不准说“开口台(书台对大门)，不准说清朝书(当时《施公案》、《彭公案》等书目遭禁)。另外，亦有师徒不做敌档，本团体艺人不做敌档，首场演出须挂红海报，即所谓“开青龙”，下书台不能敲醒木等规定。

扬州评话艺人八宝　扬州评话艺人把所用演出道具物件，自嘲称“八宝”：一宝“自尊台”，即书台，台上仅说书者一人，含“高台教化”之意；二宝“遮羞布”，即书桌桌围，说书者不兴露脚，桌围一遮，腿脚略为动作，无碍听众；三宝“无二椅”，即艺人坐椅，台上无第二张；四宝“生机壶”，即艺人所用茶壶，置于书桌，偶忘书词，茶壶一端，借机回想；五宝“添语杯”，即艺人用茶杯，其作用与茶壶略同，茶杯一端，言语就多；六宝“没大小”，即艺人用手帕，可作道具，一条手帕可比作圣旨，也可比作裹脚布；七宝“止语”，即醒木，醒木一拍，听众止语听书；八宝“聚宝盆”，旧时书场向听众收钱的大碗，故曰聚宝盆，以图吉利。

焚香沐浴唱《封神》　连云港、淮阴等地工鼓锣艺人演唱《封神演义》前一天晚上，必先洗澡，尔后焚香三炷，行九叩首礼，虔诚恭求神灵，自己在演唱说神、唱神、骂神、打神时莫要怪罪。据说此习俗由工鼓锣汪门祖师爷汪宗坤起始，流传已有百余年。

“敲烟袋”与“捧大碗”　从前扬州评话艺人在台上说书，有些老听客爱坐在书台近

旁，听书时一袋旱烟在手，全神贯注，只听书词，不看表演。这些听客往往不仅熟读《三国》、《水浒》，而且听过许多说书艺人的书，可谓腹中渊博。当台上说书艺人有了“破绽”时，他便皱眉摇头，面露不悦，随即在书台边上用烟袋头子“笃！笃！笃！”连敲数下，表面是在磕烟灰，骨子里是指责台上的艺人：“嗳！你这是说的什么书啊？错啦！”不老练的艺人能被吓出一身冷汗，以致一错再错。

最凶的是“捧大碗”。从前用铜钱、铜板时，书场收钱都用大碗（少数生意特好的用脸盆）。艺人头段书说完休息，书场老板便开始收钱，收齐后将大碗置于书台之上，以避偷拿上腰之嫌。有时艺人说的书中有了“破绽”，到终场时还没有“补”起来，有一种人会突然站起来，高喉咙大嗓子指出你书中的错处，然后一边喊着：“你这种书趁早不要说了！”一边当着许多听众的面把台上的大碗捧走，叫你无地自容。

拜师请火神爷　丁丁腔艺人多在农闲季节演出，春节期间为旺季。演出前由较有名气的艺人领班，集中散居各村艺人，先到各村烧香拜师请火神爷。行拜师礼时，火神爷塑像居中，上首坐村主，下首坐大户，领班人率主要艺人一字排开，向火神爷行三叩三拜礼，然后与村主商定该村演出日期、场次及出资的数额（钱粮）。演出时，打好场子，请村主、大户等到场中正坐，领班艺人背鼓下场唱八句拜师词：“下场四面观，不知师父在哪边？下腰施个周公礼，拜罢师父俺再玩。打打鼓来敲敲锣，打鼓敲锣唱一个，唱得好来别说好，唱得孬来多包涵。”接着唱《降香》、《送茶》，然后再演其他曲目。此习俗沿袭至抗日战争前夕。

肩下靠　徐州三弦艺人十分讲究弹奏姿势，要求坐正，左腿打板，三弦底端放右腿上，弦把身靠左肩下，不可抱在怀里，所谓“肩下靠，万事早知道；怀里抱，一辈子不开窍”。也不许用“一炷香”式（直上直下）。

锣前鼓后　淮阴、连云港等地工鼓锣艺人出行时，肩背一条褡裢，前装锣后装鼓，不能颠倒，谚曰：“锣前鼓后，吃鱼吃肉；鼓前锣后，人人发诟（诟，讨厌）。”锣前鼓后表示生意兴隆，有利可图；反之，表示不吉祥。

工鼓锣艺人的“先生”风范　连云港、淮阴一带的工鼓锣艺人尊崔公为祖师，自视甚高，皆以“先生”相称。演出上场，穿戴整齐，三伏酷暑不赤膊、不光脚、不拖鞋，三九严寒亦不戴帽，否则表示对听众不恭。表演时正坐板凳，不许蹲也不许随意站立走动。动作范围，以板凳四周三尺见方为限，表演不事夸张，点到为止，身体摆度不过一米，以显示文雅气度。

不拜官府衙门　徐州一带花鼓艺人每到一处，必先拜访同行，问清门派，论定辈份称谓。不同门派、不相识者称呼师父。但不拜官府衙门，不拜豪绅，遇给赏金，不说“谢赏”，只说“收了”。显示花鼓来自宫廷。花鼓开演，先敲一通锣鼓，挎鼓的生脚演员舞鼓绕场，以鼓棒引领旦角，旦脚回应，踩莲步，二人搭配绕场一周，停足中间，兄妹相呼，配合吟诗。演唱中如有同行来到，来者不说客套，拿起锣鼓就敲，收钱倒水，帮忙照料。收场时可以分一

份钱，无须推辞，也不多要。

接场不接书 淮阴一带的大鼓、琴书艺人出外演出时，有“接场不接书”的行规。即艺人来到书场，接替前一档艺人演出，不得接其演唱书目的茬口，必需另换书目，否则即犯艺规，俗称“端下巴颏”。

相离相 连云港一带如有两个说书艺人在一地演艺，场子之间必须相距八丈开外，否则，视为违犯行规，俗称“相离相，丈八丈”。

越 档 二十世纪四十年代，苏州开设了由两档以上的多档次同场合演的“花色书场”，苏州评弹界称之为“越档”。多档次同场合演，票价和演唱时间都有所调整。例如当时独档演出，票价一角，演唱时间为一个半小时；两档越做，票价为一角二分，演唱时间每档说足一小时；场方与演员的分成，由原来的对拆改为四（场方）六（演员）拆；如果三档或四档越做，票价增加为一角五分，演唱时间每档三刻钟，分成场方得三成半或四成，演员得六成或六成半。多档越做，场方的开支略有增加，而演员减少了说唱时间，可以由原来的一天在一家书场演一到两场，增加到一天在几家书场演唱四场，甚至五场。艺人每天坐着三轮车不停地赶赴书场。

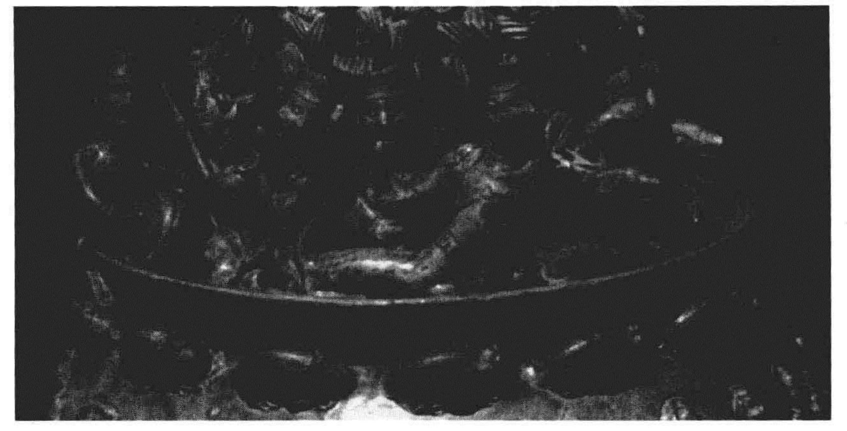
文 物 古 迹

旧时曲艺的社会地位很低，过去对曲艺的文物古迹，以至史料、实物，不重视搜集和保存。一些被认为是古代曲艺文物的雕塑、岩画等，大都和角抵、百戏、歌舞、杂技混杂在一起，难以确切认定。也很少有人系统加以鉴定研究。近代曲艺活动的遗址、遗迹、遗物，也较少保存，或年久失修，或荡然无存，仅有记载而已。有关曲艺的革命文物为数不少，散见各地博物及文物单位。收集在本志中的仅为极少量的文物或古迹。

西汉说唱俑 1979年3月于扬州郊区西湖乡胡场一号汉墓出土。此墓为西汉宣帝时期的木椁墓，内有两俑，扬州市博物馆标为说唱俑。由桫木雕刻而成，五官清晰，工艺精细，其一高五十厘米，坐状、平顶、大腹，面部微露笑容，嘴微张，似在侃侃而谈。且借用手势，右手向上挥扬，作指画状，左手则按在腹部，姿态显得诙谐而富于情趣，仿佛四周听众都在聚精会神听其演述动人故事。藏扬州市博物馆。

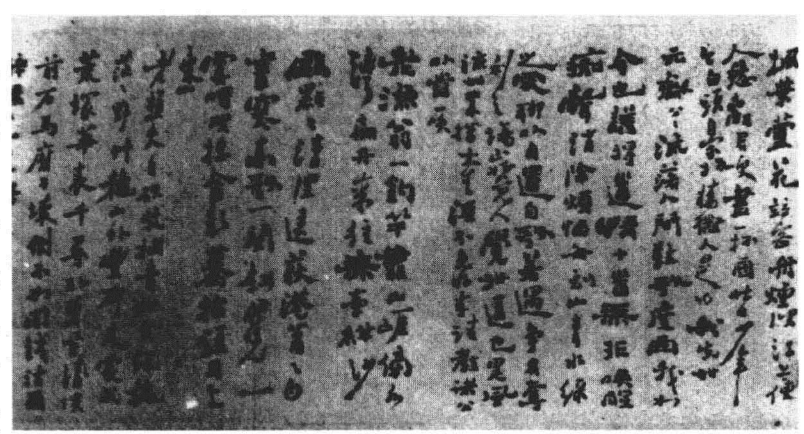


青瓷楼台百戏堆塑罐 1973年3月3日出土于金坛县白塔乡的一个天玺元年(西晋咸宁二年，公元276年)古墓。瓷塑罐为浙江越窑出品。器下部为罐，鼓腹，盘口，平底。上部分两截制成，堆塑为一座内圆壁，外方型的九层庑殿式楼台。底

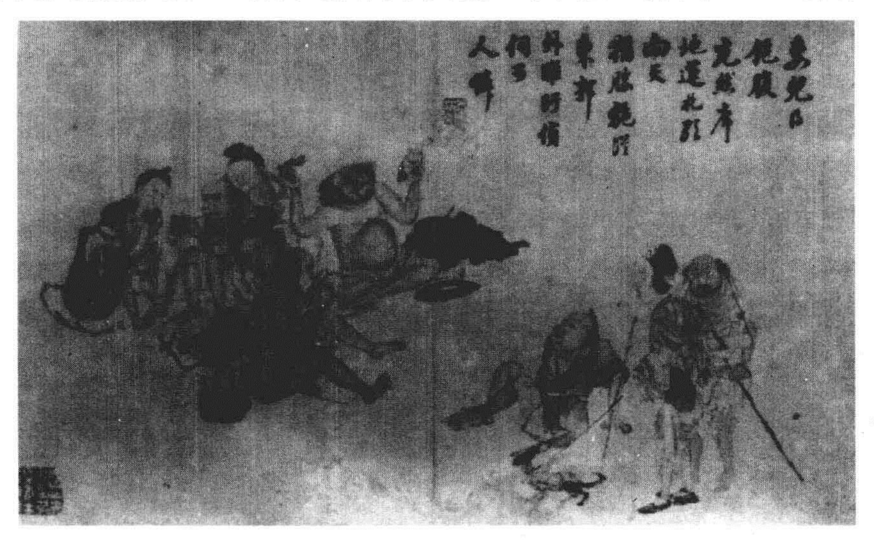


层前、后门，均有平台、勾栏，门两旁各对立两人，双手平举一杖。其左侧庑廊下堆塑五人，长衫、高冠，踞坐，右手抚胸，左手下垂。右侧庑廊下亦堆塑五人，短衫、高冠，作打击、吹拉、弹唱状，为一幅百戏图。罐胎灰白，无釉处表面呈淡红色，釉色青，部分泛黄，底下无釉。通高四十八厘米，罐腹直径二十四点五厘米。藏镇江市博物馆。

板桥道情手迹　清“扬州八怪”之一郑燮（极桥）书。他于作品附言中称：“是曲作于雍正七年，屡抹屡更。至乾隆八年乃付诸梓”，后来“载臣先生见予所作道情，索自书一通奉赠。迟之一岁，乃克如命，时乾隆八年六月八日雨中”。原件为一比二横幅四幅，除道情十首正文外，前有序言。此郑燮墨迹由夏衍收藏。



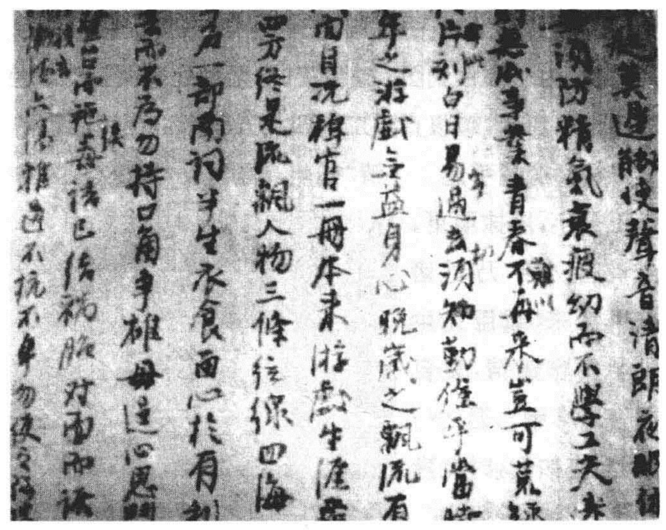
盲人唱“莲花落”图　清代画家朱炎（兴化人）于乾隆二十九年（1764）所绘七幅盲人



图中的第四幅。图中有十位盲人（八男二女），一婴儿，一犬。画面中心一盲人席地打板演唱，五盲人（三坐两立）听之，另四人围坐谈话。画上题字：“妻儿得饱腹充然，席地莲花歌向天，犹胜施从东郭外，盱眙侦伺可人怜”。意为盲艺人妻儿肚子填饱了，唱起莲花落，自得其乐。他们虽以艺行乞，但胜过《孟子》中所述“齐人”去东郭外伺机吃别人祭扫后之供品，回来却向家人炫耀被名人宴请的可怜相。莲花落宋时已很流行，为乞丐行乞时演唱。此图是画家对当时盲人生活情景的真实写照，也反映出清代唱莲花落仍为盲艺人行乞谋生的手

段。图藏镇江博物馆。

马如飞手迹　清同治，光绪年间苏州弹词名家马如飞有关评弹杂录手稿。1982年秋，八十七岁的老艺人唐凤春向苏州市评弹研究室捐赠为，唐的老师、马如飞外孙王绶卿所传，经技术鉴定，确认是马如飞的手迹。为旧式帐簿，

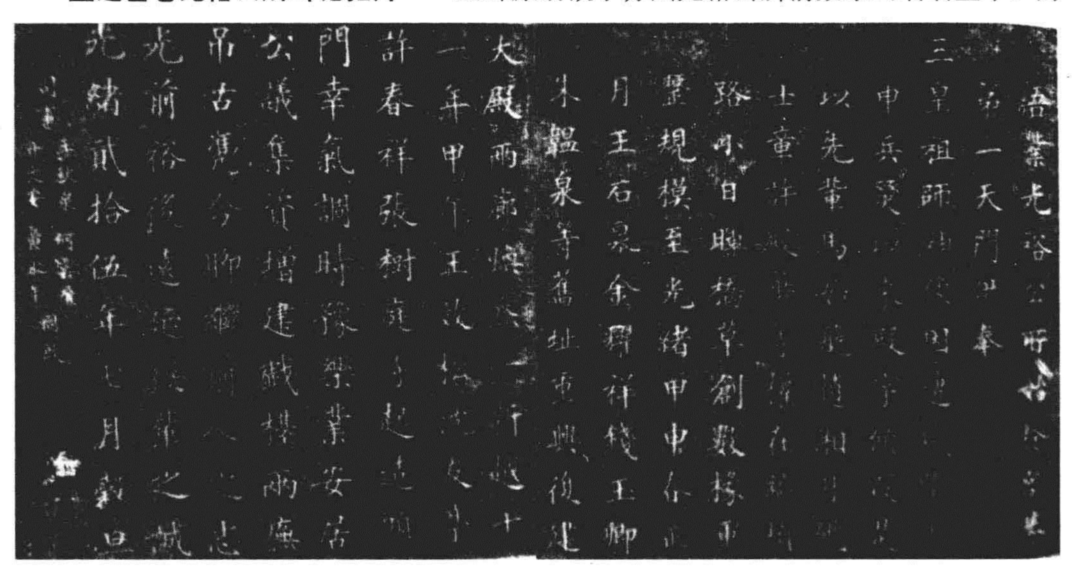




二十七厘米宽、十三点五厘米长，共十四张（二十八页）。扉页题名为《梦史》。内容较杂，除《梦史》外，还有《庄子休妻》长篇唱词，各种弹词开篇、唱词名目汇录、说书处世经验谈、光裕社史料，说书札记，曲牌名称及昆曲折子戏名目汇录等。是研究马如飞生平及评弹历史的珍贵资料，现藏苏州市戏曲博物馆。

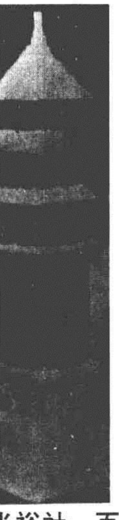
《绣像飞跎全传》清刻本　《绣像飞跎全传》同治壬申（1872）扬州醉经堂刻本。四卷三十二回。据嘉庆二十二年（1817）趣斋主人改编本重刿，为扬州评话艺人邹必显编演的《飞跎小书》。

重建宫巷光裕公所碑记拓片　此碑原砌嵌于苏州光裕公所前殿东山墙墙壁中。为



横长方形，高约五十厘米，宽约一百厘米，刻于清光绪 二十五年(1899)。文为“吾业公所始于宫巷第一天门供奉三皇祖师神像，因遭咸丰庚申兵燹以来，殿宇倾毁，是以马如飞、赵湘舟、姚士章、许殿华等权在临顿路小日晖桥草创数椽，重整规模。至光绪春正月，王石泉、金耀祥、钱玉卿、朱韫泉等旧址重兴，复建大殿两廊，焕然一新。越十甲午，王效松、沈友亭、许春祥、张树庭起等起造头门，幸气调时豫，乐业安居，公议集建戏台两庑，吊古凭今，聊继前人之志，光前裕后，远延后辈之诚。”“文化大革命”期间破坏，下落不明。仅在《光裕社成立一百五十周年纪念册》中有拓片图版保存。

光裕公所并裕才学校纪念幢　全名为“光裕公所并裕才学校两大纪念幢”。是光裕弹艺人于民国十五年(1926)，为纪念为光裕社建社一百五十周年及裕才学校创办二年时捐款而立的，此幢置于第一天门光裕公所内。幢高四百二十七厘米，青石所勒，上五块石碑组成，四面除了刻有“一百五十周年纪念”、“二十周年纪念”等大字，还有许时的社会名流、官绅题词。纪念幢在“文化大革命”中被毁坏丢弃，仅剩其中最大的一碑，幢的上半身已无法找到。修复后的纪念幢，已移至苏州市戏曲博物馆内。

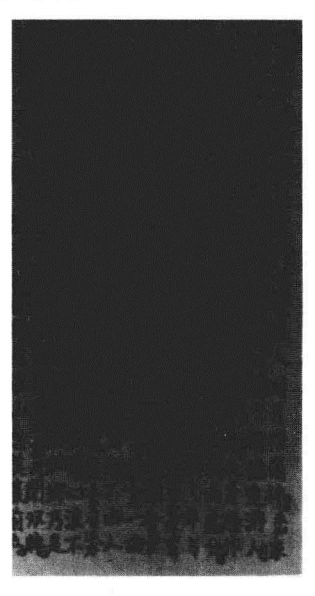


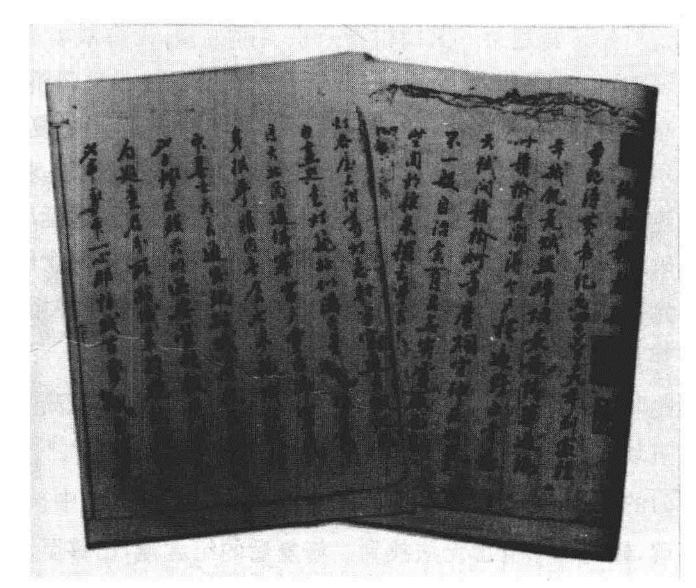


光裕社一百五十周年纪念册　民国十五年(1926)，光裕社评弹艺人纪念光裕社建百五十年，裕才学校创办二十年，举行了一次规模很大的纪念活动。活动内容包括会纪念幢，请道众及社会名流撰文、题词等。事后光裕社专门编辑印刷了这本汇集纪念有关资料的纪念册。纪念册为宣纸双折线装，长二十六厘米，宽十五点五厘米，八十克文题书名，内容除序文、题词、题咏等外，还有政府有关光裕社的文告、知名艺人传十幅代表性艺人照片插页等。还有柳敬亭和泰伯的画像。苏州市戏曲博物馆资料室本。

弹词《梅花梦》王少泉抄本　宣纸三十二开本对折线装，每页十四行，每行三十四本共六十二页，所抄内容从唐伯虎到江西宁王处任幕僚始，至张灵，崔素琼团圆止，万字，每页对折处上端，骑缝盖“王少泉书”红印。中国曲艺家协会江苏分会于 1984 年

征集收藏。

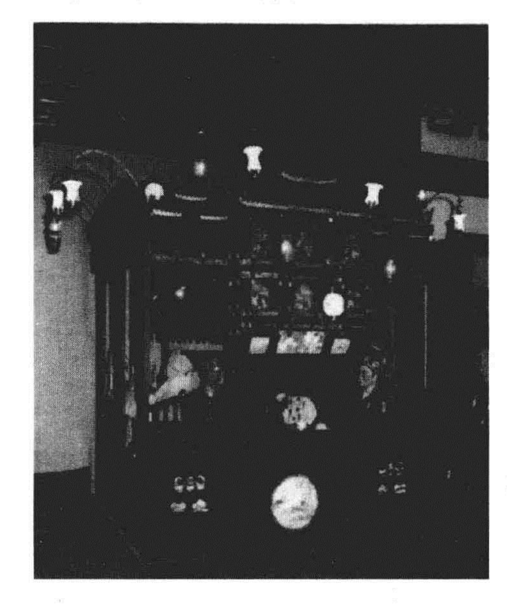




海州牌子曲唱本《打赣榆县》抄本　清宣统三年(1911)冬,赣榆老百姓不堪统治阶级的欺压,在孙中山领导的同盟会影响下,聚众于腊月二十三攻打县城,赶走赃官,公推领袖杨永太为县官。民国三年(1914)牌子曲玩友乔庆邦等将此事编曲传唱。此为当时的抄本,共二十页,用十六开八行公文纸抄写,共约二千五百字,现藏连云港市文化局艺术研究所资料室。

泥塑清客串　清代无锡惠山泥塑作品,反映清末女说书艺人出堂会时的演唱情况,并可看出当时女艺人的衣着、头饰,演唱时的神态和堂会的布置、摆设,由民国初年手捏戏文老艺人王锡康手捏,原一套六人,现仅存一人。藏无锡惠山泥人博物馆。



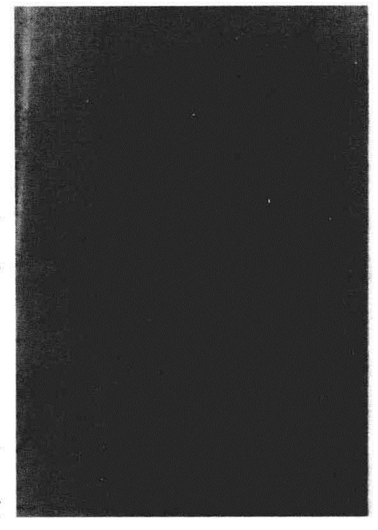


宝和堂灯担　民国初年苏州堂名班宝和堂自备活动演出装置。宝和堂为崔家祖辈创办。此件由其后人江苏省苏昆剧团乐队演奏员崔水生家传珍藏。灯担高二百五十厘米，长宽各二百四十厘米，用红木、紫檀木刻柱雕栏拼装而成(可拆卸归箱搬运)，栏板镶嵌书画、玉石刻品、大理石板等，悬挂玻璃花灯数十盏，内可坐十余人奏唱，富丽精美，添衬喜庆。

出道录　苏州评弹艺人行会组织光裕社艺人出道记录簿册，计二册。一册为毛边纸



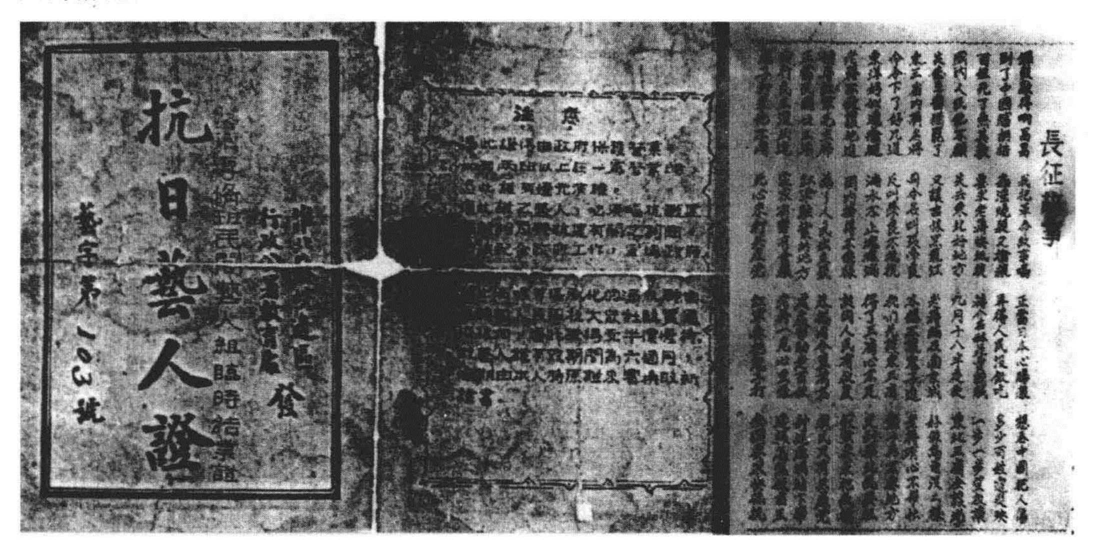
帐簿，竖长二十二厘米，横宽十四厘米，一百九十六页录，载自清同治五年(1866)至民国三十三年(1944)七十八年间三百五十多名艺人出道事宜。封面一，署“子孙万代”、“光裕说书研究社”、“民国二十年十月吉日重修接续，朱跃庭手书”；封面二，署“光绪三年(1877)正月日”、“司年姚士章”，封面三，署“出道喜簿”、“光绪拾陆年新正月重建”、“司年王石泉、王吟香、朱品泉、朱跃寰同办”。另一册亦为毛边纸帐簿，宽二十三厘米、长十五点二厘米，五十六页，录载民国三十五年(1946)至民国三十六年(1947)间苏州、上海两地一百余艺人出道事宜(当时光裕社、普余社、润裕社合并为吴县评弹协会)，但此册封面仍署“出道录”有“光裕社(章)”二册均藏苏州戏曲博物馆。



苏州县人民抗日自卫会通令　抗日战争开始后，江南沦陷。民国二十八年(1939)，中国共产党领导的“江南抗日义勇军”自茅山地区东进敌后。民国三十年春节前，苏州人民抗日自卫会发布此通令，全文为：“查废历元旦在即，各茶社向有邀请弹词之例，本系民间正当娱乐，惟内容十九缺乏革命精神 ，不特与抗建无助。且有助封建之虑，仰各茶社须着弹词者向各该地教育股进行登记谈话，俾尽量

削去封建遗毒，参插抗建材料，并广为宣传克尽天职，望勿故违，至干未便，切切此令。”

抗日艺人证　抗日战争期间淮海苏皖边区行政公署教育处，多次组织民间艺人参加艺术专修班受训，受训期满，发给证明。此为中华民国三十一年(1942)九月四日由教育处处长江凌签发给泗宿县明仁区梅花乡三十二岁扬琴(琴书)艺人李一龄的临时结业证。证书上规定“有效期间为六个月，逾期由本人持原证至教育处换取新证书。”艺人证为六十四开卡片纸双面油印，可对折，正面为证件名称、发放单位、编号和注意事项，反面为使用人的情况。

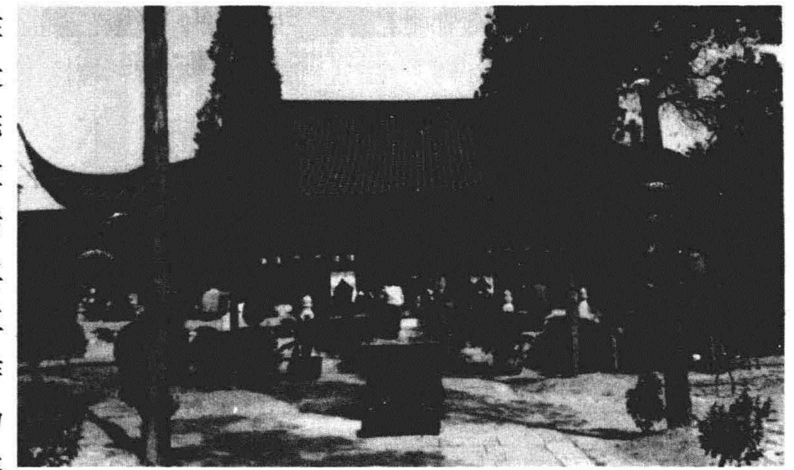

抗日藝人證

藝字第103號

注意

長征

《长征故事》鼓词油印本　1959年5月，镇江市博物馆于高淳县永宁乡征集所得。全篇一千一百四十八句，九千六百余字，由七字句与十字句组成。叙述中国工农红军二万五千里长征的艰苦历程。分《强渡乌江》、《巧渡金沙江》、《过猓猓区》、《大渡河边》、《抢夺泸定桥》、《爬雪山》、《过草地》、《突破天险腊子口》等八个段落。作者自述为“民歌、小曲爱好者”，写完前四段即在兴化县刘庄区民兵大会上演唱。曲本全部完成后由刘庄区流动宣传队到各乡村演唱，后应要求，刻印成三十二开油印本，共三十三页，并有插图三幅。作者未署姓名，时间为“10月31日”，未署年



份。发现时，此件和民国三十三年、三十四年(1944、1945)的几件革命文物在一起，登记时确定为抗日战争胜利前一年即1944年的印本，藏镇江博物馆。

泰伯庙　位于无锡县梅村镇伯渎河南，西距无锡市区十三公里。东汉永兴二年(154)为纪念公元前十一世纪在梅里(今梅村)建吴城、断发文身，开辟江南的泰伯而建。明宏治年间重修大殿及两庑、头门、坊表、昭池、香花桥等。大门石坊正中刻有"至德名邦"四字，上镌龙纹。苏州评弹艺人认为泰伯"开辟吴中礼乐先"，在"弦歌垂教忆当年"之时，不忘其功德，尊之为始祖。凡来梅村一带演出之艺人，均来此晋谒。

夫子庙　位于南京市秦淮区。北抵建康路，南临内秦淮河，泛指以夫子庙与贡院街



为中心的沿秦淮河地段。在明清时期这里因有孔庙、学官、贡院三大文化教育建筑群而闻名，加上这一段河上风光绮丽，画舫游弋其间，河房林立，独擅秦淮之胜，历来是居民密集、商业发达、人文荟萃、游乐场所集中之地。传说明末说书艺人柳敬亭即在此卖艺。清嘉庆时捧花生《画舫余谭》称："起泮宫(孔庙)前至棘院(贡院)止，百戏具陈"。清末及民国年间，这一带为鼓书和其他曲艺形式演出的场所，书场多达二十余家，广场、河上均有演出场所。

报　刊、专　著

清末以来，江苏一些报纸的副刊和杂志，曾有一些曲艺作品、文论刊登。中华人民共和国成立后，此类情况继续并有所发展，但至 1985 年底，尚无曲艺的专门报刊出版。本书所记诸 多综合性报刊，内容只限曲艺方面。

二十世纪以前，记载曲艺活动的史料、资料，散见于笔记及诗文中。除本书所记而外，昆山章法、太仓吴伟业、扬州焦循、沛县阎尔梅等人的著作中，皆有所涉及。二十世纪以后，尤其是中华人民共和国成立后，有关曲艺论著，日渐增多，除本书所记外，如陈汝衡《说书艺人柳敬亭》，韦人、韦铧合著《扬州曲艺史话》等均由外省出版。

清代有一些曲艺文体的作品和唱本等，如女作家丘心如的弹词小说《笔生花》等，因未见有演唱记载，本书不录。或据以演唱、或根据演唱加以记录整理出版的作品，均在本书有关曲(书)目条中加以说明。

苏州明报　　综合性日报。原名《明报》。民国十三年(1924)创刊。对开四版。设有若干评弹专栏。如《书坛漫话》、《女弹词》、《说书趣话》、《婴宛小志》、《书坛零讯》、《弹词杂谈》、《书坛拾零》、《光裕社之人才》等。还经常刊载评弹新闻、信息、艺人活动等。抗日战争爆发后停刊。抗战胜利后复刊，改名为《苏州明报》。社长张叔良。总编洪笑鸣。社址设在苏州阊门外横马路。1949 年停刊。


精忠報國
血淚潮
我們的宣言

血泪潮　　民国十四年(1925)6 月 9 日无锡人民为声援上海工人“五卅运动”而创刊。剑平编辑，无锡“锡社”主办及发行。创刊之初为日刊，至 6 月 25 日第十三期起

改为三日刊。每期横十六开四版，除第一页文字为三十字长行，第二、三、四页均为上下两栏，各二十字长、四十四行。刊名《血泪潮》两旁，分别写有“精忠报国”和“还我河山”。刊名上端有“中华国魂不死”，下有“打倒英日帝国主义，愿有良心有热血的人们联合起来，打倒社会冷血领袖”等字句。无锡锡社是当时的进步社团，拥有无锡地区早期的一批共产党员秦邦宪、陆定一等，以及中国孤星社在锡的社员，这些人都是《血泪潮》的主要撰稿人。

《血泪潮》的栏目众多，其中“杂俎”栏目，以时调形式发表演唱材料，揭露帝国主义欺侮中国人民的罪行，号召民众奋起反对帝国主义和勾结外敌的北洋政府。曲目有新时调《拒绝英国货》、唱春调《五卅歌》、新五更调《五卅惨杀案》、《救国五更调》、泗州调《儆世小曲》、无锡景调《上海惨杀案》等。这些新时调通俗易懂，易学易唱，如《上海流血惨剧》：“上海本来中国境，拨俚傣（被他们）几只猢狲你也分来我也分，英租界、日租界，洋房造得密层层，权柄勒浪俚（在他们）手里向，拿仔吾伲（我们）中国人，萝卜勿当小菜吞，租地要当自产能，格回（这次）日本纱厂有个猢狲精，无缘又无故，杀脱中国姓顾人，俚傣是勒笃（他是在）厂里做工人，死得冤枉真伤心，消息传拨拉（传给）学生听，大家出来抱勿平，罢仔（了）课，聚仔人，排好队伍来游行……”

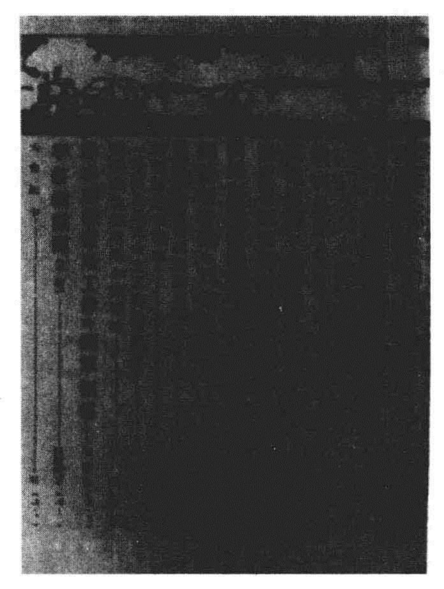
《血泪潮》出刊至第十六期，由华立负责编辑，同时取消了“杂俎”栏目。7月29日因“经费不足”而宣告停刊，前后共出刊二十四期。

大众半月刊　淮北苏皖边区总农救会主办。大众社出版。人民报社发行部发行。民国三十年(1941)十月创刊。原为石印三十二开本。同年第四卷第三期改为铅印本，刊名改为《大众》。办这个刊物的宗旨，发刊词中说是“能看得懂、念得懂、听得懂的专门给咱老百姓办的刊物。”当时中国共产党淮北苏皖边区党委书记邓子恢在创刊号上撰文，要求刊物“做农民想要做的事，说农民想要说的话”。

《大众半月刊》每期以一定篇幅刊登配合政治、战争宣传的短小精悍的曲艺作品，如鼓词、唱词、莲花落、快板等。创刊号就刊登了徐宏九的鼓词《大战张楼》。以后，又陆续发表了淮泗县民众教育馆工长程翰亭的曲艺作品《泗阳县》、《李口镇》、《三岔打鬼子》、《大破程道口》等。

《大众半月刊》上刊出的曲艺作品，多数作为当时抗日艺人训练班的主要教材。艺人们演唱后，在当时的淮海、淮北、淮南等地，影响极大。民国三十一年曾改出五十开《大众》小册子，共出三辑。第一辑为《小调集》，第二辑为《故事集》；第三辑为《研究集》。民国三十二年十一月，恢复为期刊，第二年第四卷第一期后改为八开小报，更名《淮北大众》。

江淮文化创刊号　解放区文化教育期刊。苏皖边区政府华中文化协会主办。1946年7月10日出版。阿英主编。创刊号为“华中宣传教育大会专号”。二十万字。冯定的《抗战期间的文化宣教工作》中讲到曲艺问题:“说书也是很有力量的,他们能恰当地使 用群众语言,通过生动的故事,给群众以丰富的知识和无形的鼓舞;而且设备简单,比地方戏更容易普及。我们八年来有无数可歌可泣的战斗故事,翻身故事,生产故事,如果通过说书的加工渲染出来,到处讲给群众听,不仅可以教育群众,而且经过说书人的加工以后,还可以使我们许多作家更容易学会如何写群众所喜爱的故事与剧本。”凡一的《盐阜区农村戏剧运动概况》、钱璎《两个妇女秧歌队》、苏堃《一年来淮北大众文工团活动纪实》、章琴《我们是怎样改造小杂耍的》一组关于民间文艺的文章中,介绍了当时华中解放区对小调、大鼓、拉魂腔、快板、花船、扬琴(琴书)、莲花落、秧歌等曲艺形式的利用和改造的情况和经验。



《江淮文化》创刊号,在正文前的整页篇幅刊登《谭(震林)政委来示》,提议组织抗战史绩材料收集委员会,对材料内容,提出军事、政治、经济、文化四方个面的提纲。在“文化事业”中专门提出:“对于民间艺人:大鼓、说书、唱戏、玩把戏、幻术、吹鼓手等加以组织与改造,使之变成有益于社会的娱乐工具。对于算命、打卦、看相、看地签流浪等分子,也把他们改得像打鼓说书事业,使之有益于社会。”

1946年9月,苏皖边区政府撤出淮阴,《江淮文化》停刊,仅出一期。

淮海文艺　淮海文化协会筹备会主办。不定期出刊。三十二开本。民国三十五年(1946)七月创刊。社址设于沭阳城内大南门。办刊宗旨为“供给农村及小这校之文娱材料,介绍大众作品”。创刊号即开始连载大鼓艺人潘长发的长篇鼓词《老潘大鼓》。连载到第三期,潘长发去世,刊物在《老潘大鼓》标题下加发掉念短文:“他不辞一切劳苦,披星戴月,天天赶到各集各村,用他那雷似的大鼓,代大声疾呼,要求民主和平,号召穷人翻身,他是优秀的共产党员,忠心为党为人民工作,积劳成疾,呕血病逝。”



《淮海文艺》出了四期,因印刷及人事关系暂停了一个时期。第二年复刊。复刊号(第五期)几乎全是曲艺作品,有

《说真话与不砍空》(双簧)、《教老蒋》(梨膏糖调)、《尾尾穷根》(泗州调)、《三骂》、《四恨》(梳妆台调),还登了云峰的《论淮海的地方形式及今后任务》,对童戏(童子书)、工鼓锣、打蛮船(琴书)、快板(莲花落子)、小调、花船等曲艺形式作了介绍,并提出了改造意见。

苏北文艺　地方性综合文艺刊物。月刊。大三十二开本。每期三万五千字左右。苏北文学艺术界联合会编辑。苏北人民出版社出版。设址于扬州南门街八十八号。1951 年 1 月创刊,郭沫若题写刊名。它以专职和兼职的文艺工作干部、工农兵群众、知识分子中的文艺爱好者和文艺活动分子为主要读者对象。编辑方针是:通过刊物,加强苏北地区文艺工作(包括文艺活动和文艺创作)的思想指导,并成为苏北文艺工作者和爱好者的战斗阵地;对加强与群众的联系,经常交流经验和工作上的意见,在推动和发展苏北的文艺工作上发挥应有的作用 。《苏北文艺》曾发表过各种形式的曲艺作品,如快板、鼓词、小调、拉洋片等。并设有"信箱"一栏,以问答形式指导曲艺爱好者创作。

《苏北文艺》于 1952 年第一期起改为半月刊,三十六开本,辟有"文艺活动材料"专栏,集中发表小戏、曲艺等演唱作品,每逢重大节日或有重大政治任务时另出专辑。1953 年底,因苏北、苏南并省而停刊

苏南文艺　地方性通俗文艺丛刊。三十六开本。不定期出版。每集二万五千字至三万五千字。苏南文学艺术界联合会创办,由联合会研究部编辑。苏南人民出版社出版。其任务是供给工农兵文艺活动材料。主要发表配合中心任务的故事、小戏、曲艺作品。第一集于 1952 年 1 月出版,内容多为春节文娱材料,宣传工农业生产大好形势。形式有对口说唱、故事表演、民歌小唱、对子小戏等。至 1952 年年底共出四集。1953 年因苏南苏北并省,停止出版。

江苏文艺　同名刊物有四种:

①通俗文艺刊物。月刊。二十五开本,每期约四万字。江苏省文联创办。设址于南京湖南路七十二号。1953 年 1 月创刊。以工农群众和群众文艺工作干部为主要读者对象。主要任务为供给群众文艺活动材料,指导文艺工作者创作、学习和推动开展群众文艺活动。主要发表反映江苏人民现实斗争生活的通俗演唱作品。其中曲艺作品有说唱、鼓词、快板、唱词、七字唱、相声、故事等形式。每期约占一半左右篇幅。1955 年第一期起,辟有"文艺活动材料"专栏,刊登戏剧及快板、快书、说唱等曲艺作品;另有"读者园地"和"写作漫谈"专栏,发表指导文艺创作、文艺活动及介绍农村文艺活动经验的文章。1956 年第九期(总第四十五期)起,由江苏人民出版社接办。1957 年第一期起改为三十二开本,仍为月刊,每



期三万字。“改版的话”中说:“过去以工农群众为主要读者对象,但由于工农都要照顾,结果两方面的需要都没有很好满足。为了与某些报刊作适当分工,……改版后,主要以农民群众(包括文化馆、站干部)为读者对象,着重发表反映农村生活的作品(以演唱作品为主),并以少量篇幅发表一些指导创作及农村文艺活动的文章。”出至 1957 年第三期(总第五十一期),“为了响应增产节约的号召及其他原因”停刊。

②1958 年 1 月,江苏省群众艺术馆将该馆于 1957 年 10 月创刊的《江苏文娱》改名《江苏文艺》出刊,社址南京香铺营二十九号。仍为月刊。三十二开本。主要任务为供应农村、工厂文艺活动材料,推动和指导工农群众文艺创作活动,并刊登有关群众文艺活动的论文和经验介绍。1958 年 9 月号起,改为半月刊,每月 5 日和 20 日出版。1959 年第一期起,逐步改为指导工农群众业余文艺创作与业余文艺活动的文艺刊物。具体内容主要有三方面:一、群众文艺创作选辑;二、群众文艺创作评论;三、介绍工农群众创作和开展业余文艺活动的经验。设有“文艺材料”、“经验介绍”、“创作辅导”等专栏。1959 年第三期起,专栏名称改为“群众文艺创作选辑”、“文艺讨论会”、“创作辅导”、“问题研究”。1959 年第七期起,恢复为月刊,出至第九期停刊。

③1965 年,江苏省文联于南京高云岭五十六号,组成《江苏文艺》编辑委员会,编辑《江苏文艺》月刊,由江苏人民出版社出版。三十二开本。4 月试刊。刊有故事《好师傅》、《买牛记》及说唱《耕读小学就是好》等。6 月,正式创刊,“发刊词”明确创刊目的是“为了促进文化革命的继续发展,我省需要有一个新的面向工农的革命文艺园地。”宗旨是:“以社会主义、共产主义思想教育人民,强调文艺的革命性、战斗性和现实性,从每一个时期的政治任务出发,用尽可能完美的文艺形式进行兴无灭资的斗争,为无产阶级政治服务,为社会主义经济基础服务”。“创刊号”上刊有唱词《心连心》、弹词开篇《陈永康来到我们庄》等曲艺作品六篇。7 月号上辟有“乘凉晚会节目”专栏;9 月号有“南京市革命故事演出作品选辑”,刊登《队长不在家》、《闯关》等八篇故事。10 月号设有“新人新作选辑”,刊登有唱词《查岗》等六篇作品。11、12 月号和 1966 年 1 月号三期为“春节文艺活动材料”专号,并增刊一期,主要刊登曲艺、戏剧等演唱作品。1966 年 2 月号设“为革命而写作”专栏,3 月号设“田头文艺活动材料”专栏,4 月号设“青年业余作者作品特辑”,均刊有曲艺作品。5 月号,辟“高举毛泽东思想伟大红旗,工农兵坚决捣毁‘三家村’”专栏,全部刊登批判文章,并至此终刊。

④1975 年 1 月,《江苏文艺》再度创刊。宗旨为“学习革命样板戏的创作经验,努力发展和繁荣我省群众性的社会主义文艺创作”,“以短篇小说、诗歌、散文、报告文学、故事为主,兼及戏剧、曲艺、歌曲、美术、摄影等”。1978 年 12 月终刊。

文化新闻　江苏文化专业报纸。江苏省文化局主办。1956 年 11 月 6 日创刊。四开四版,每周二、四、六出刊。主要读者对象为江苏文化艺术工作者及广大工农群众。除经常报道全省文化活动,刊登文艺作品和文艺理论外,还设有人物专访,江苏曲种介绍等专栏。先后介绍过评话、淮海锣鼓、南京数莲花、乐亭大鼓、安徽大鼓、启海弹词、泰州道情、宝应

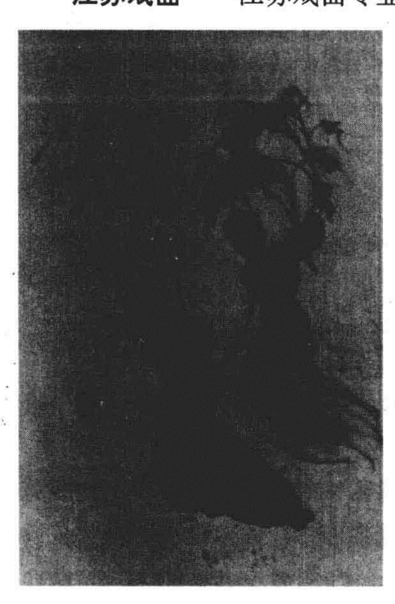
水工鼓、扬州说书、扬州弹词、扬州清曲、琴书、独脚戏等曲种。1958 年 8 月 1 日起改为日刊，并改名《江苏文化》。

江苏文娱　　文化娱乐刊物。月刊。三十二开本。江苏省群众艺术馆创办。1957 年 10 月创刊。江苏人民出版社出版。以农村群众为主要读者对象。其特点是写农村，为农村写和群众自己写，但也适当注意反映工人的斗争生活。以供应农村群众文艺演唱材料为主要任务，发表戏剧和相声、快板、唱词、评话、故事等形式的曲艺作品。1958 年 1 月号起改名《江苏文艺》出刊。



江苏文化　　江苏文化专业报纸，江苏省文化局主办。1958 年 11 月 5 日由原《文化新闻》改名出刊。四开四版，每月逢 5 逢 10 出版，为大跃进以来江苏各地文化艺术工作者及广大工农群众服务。除刊登反映大跃进的散文、诗歌、民谣、小演唱等文艺作品、介绍人物等外，保留了原《文化新闻》的江苏曲种介绍专栏，先后介绍了无锡评曲等曲种。同时，经常报道苏州评弹、扬州评话、淮海锣鼓等曲种创作新书目、上山下乡演出等情况。1959 年 1 月，改名《江苏文化革命报》出刊。

江苏戏曲　　江苏戏曲专业刊物。江苏省文化局创办。《江苏戏曲》编辑委员会编辑，江苏文艺出版社出版。月刊。1959 年 4 月创刊。其宗旨是：坚决贯彻“百花齐放、推陈出新”的方针，在继承民族传统的基础上发展社会主义的新戏曲，为提高戏曲、曲艺工作者的马列主义思想水平和艺术水平而努力。刊物以全省专业和业余的戏曲工作者、爱好者为读者对象，刊登优秀的戏曲剧本、曲艺作品以及评论、研究、戏曲知识、辅导活动等方面的文章。开设的栏目中有“曲艺”、“戏曲杂谈”、“戏曲家”等。



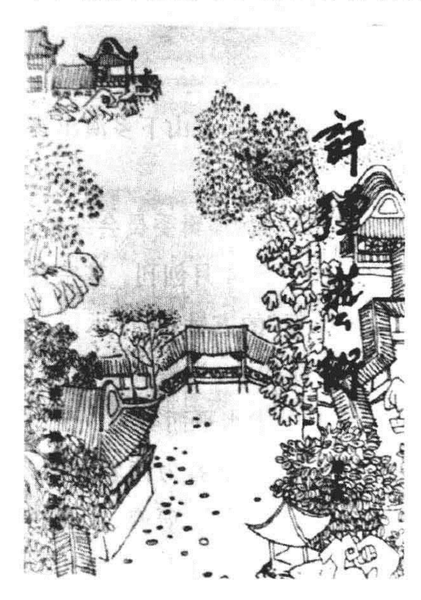
1959 年 6、7 月号刊有王少堂的扬州评话《武松打虎》；1960 年 1 月号刊登了康重华的扬州评话《草船借箭》。1960 年 12 月停刊，1980 年 1 月复刊。1985 年 1 月起改刊名为《影剧月报》。

垦春泥　　江苏农村文化刊物。江苏人民出版社编辑、出版。1980 年 8 月创刊。初为双月刊，大三十二开本，每期约八万字。以农村中具有初中以上文化水平的基层干部、知识青年、小学教师、中学生、文化站干部、业余文艺骨干为主要读者对象。办刊宗旨：努力普及文化、生活知识，活跃农村文艺生活，拓宽人们精神境界，增加知识营养，充实生活情趣。设

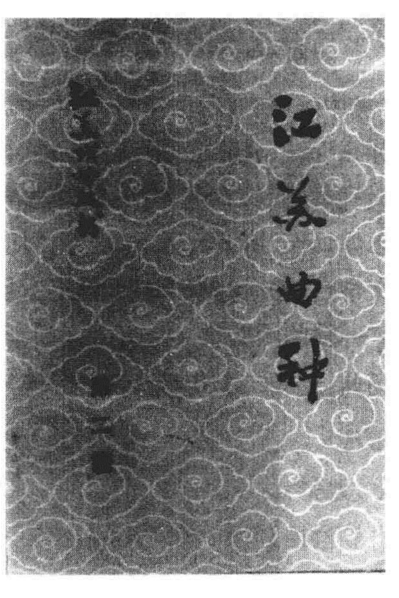
有“演唱台”、专栏，专门发表曲艺和戏剧作品。1980 年第二期发表的扬州评话《喜怒哀乐》(张自清作)，于 1982 年获中国人民解放军全军曲艺会演创作一等奖和全国曲艺会演创作二等奖。1981 年第四期起改为月刊，新辟“俱乐部”专栏，除发表评话、民间故事、谜语故事等外，还不定期地保留“演唱台”栏目，仍刊山东快书、唱词等曲艺作品。1983 年第一期，增设“新春文娱材料”专栏，发表故事、评话、相声等曲艺作品，集中为农村开展业余文艺活动提供演唱材料；1984 年第七期起改为十六开本，每期四十八页。



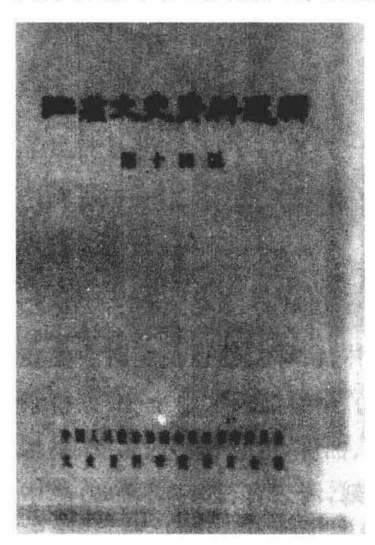
评弹艺术　理论研究及资料汇编辑刊。三十二开本，每集十五万字。苏州评弹研究会编。1982 年创刊，至 1985 年共出四集。中国曲艺出版社出版。陈云题写书名。第一集“编后记”说，“苏州评弹已有几百年的历史了，但研究评弹理论，总结艺术经验，评论书目，介绍艺人，提供评弹史料的专门书刊很少。”提出我们的共同目标，“应该是促进评弹艺术的繁荣，努力实现‘出人、出书、走正路’的目标。”第一集发表的文章主要有：陆文夫、石林、奚五昌、汪景寿、华君武、陆虞林、陶钝的“笔谈”，王朝闻的《台下寻书》、徐云志的《〈三笑〉的整理和加工》、路工的《〈白蛇传〉的演变、发展》、潘伯英的《程鸿飞和他的野岳传》等。同时，还影印了陈云《目前关于噱头、轻松节目、传统书目的处理的意见》和郭绍虞《为评弹艺术题词》。第二集为“弹词音乐专辑”，有贺绿汀的《应该重视弹词音乐》、丁善德的《很有意义的工作》、连波的《弹词流派唱腔》以及关于“俞调”、“侯调”、“蒋调”唱腔的研究等。此外，“笔谈”栏发表了顾锡东、刘厚生、俞振飞、金毅、秦瘦鸥、吴永刚、谢添、秋实短文，朱寅全介绍评弹老艺人钟月樵的《心血浇灌曲苑花》、薛汕《〈再生缘〉整理散记》，并有罗叔铭的《闲话书场 》等。第三集分“笔谈”、“艺人谈艺”、“评弹史料”、“评弹名人录”、“评弹掌故”五个专栏。“笔谈”中发表了吴强、海笑、陈汝衡等八篇短文；“艺人谈艺”有盖叫天、徐云志、王传淞《从戏曲说到评弹》、卫明的《周信芳同志与评弹》。评弹艺人谈艺的有吴君玉、姚荫梅、黄异庵、张鉴庭、张鸿声、徐丽仙等；“评弹史料”有汤乃安的《关于二类书》，赵景深、路工，周郇、张棣华、范伯群，周良等对《栗山诗存》、《至元新刊全相三分事略》、《花关索传》、《三国演义》、《秋海棠》、《珍珠塔》的研究；



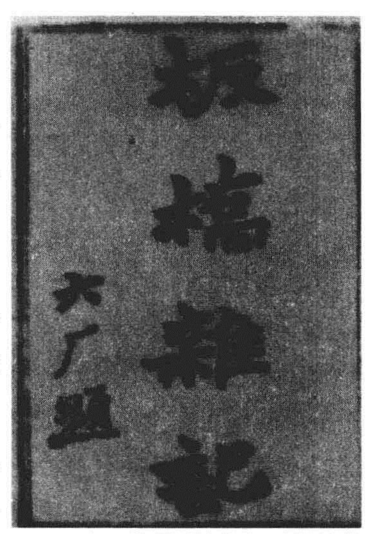
"评弹名人录"由汤乃安、倪萍倩介绍了夏荷生;"评弹掌故"由艺堂介绍乡镇上的会书。这集首篇,发表了1961年9月5日中央领导人陈云同上海人民评弹团和上海人民广播电台戏曲组的部分讲话,题为《衡量一个节目的好坏,要看对人民是否有利》。第四集主要发表了金声伯、吴君玉、张国良、姚荫梅、蒋云仙、陈卫伯、秦文莲、杨振言在"传统书目说法革新座谈会"上的发言。新增设的"评弹文摘"栏,发表了于伶、袁水拍、王鹰等关于周恩来与评弹的文章,另有冒舒湮、周良的《苏州评弹杂议》和《苏州评弹的历史》两文;"评弹名人录"介绍了魏钰卿、许继祥和黄兆麟。这集的影印插页有俞平伯、黄新作、张乐平的题词和革命文物"苏州县人民抗日自卫会,中华民国三十年(1941)一月的通令。"



江苏曲种 江苏曲艺曲种介绍专集。中国曲艺家协会江苏分会张棣华编辑,内部出版。韦人、邓贞兰、孙惕等二十人撰稿。十万字。1983年江苏省文化局剧目工作室作为《江苏戏曲丛书》第二辑编印。收苏州弹词、苏州评话、苏州文书、扬州评话、扬州弹词、扬州清曲、无锡评曲、徐州琴书、徐州评词、徐州大鼓、渔鼓、渔鼓坠子、南京评话、白局、淮海锣鼓等十五个曲种。一般分源流沿革、艺术特色、书目曲目、流派唱腔等方面记述,并附谱例,淮海锣鼓还附"锣鼓经"。



江苏文史资料选辑第十四辑 中国人民政治协商会议江苏省委员会文史资料研究委员会编。十五万字。1984年由江苏人民出版社出版。这辑以一半的篇幅,刊载了有关江苏曲艺史料的文章。有郁小庭、张棣华的《苏州弹词》、魏含英的《我是怎样学评弹 的》,曾宪洛遗作《扬州清曲》、张慧侬的《先辈张丽夫传授扬州弦词经过》、中国曲艺家协会江苏分会的《扬州评话》、王丽堂的《记祖父王少堂二、三事》和蔡震中的《南京白局》。

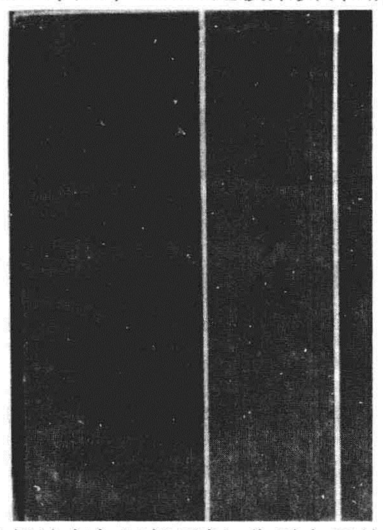


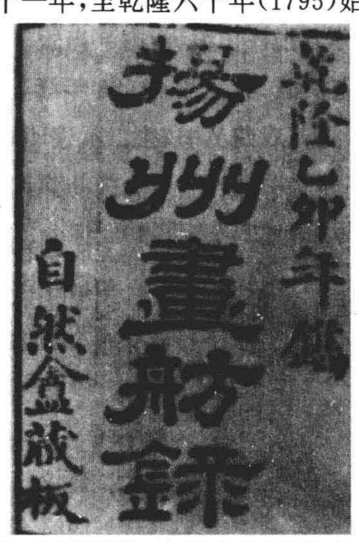
板桥杂记 笔记。明末清初余怀著。全书分三卷,共约一万五千字。上卷"雅游"、中卷"丽品"、下卷"轶事",为

作者回忆明末南京秦淮河畔诸多逸闻、艳事；歌场人物与唱曲情况。并为当时在南京献艺的说书名家柳敬亭作传。卷首有余怀自序及尤侗题记。清初张潮编集的《虞初新志》收录此书。民国十七年(1928)，上海扫叶山房曾据《虞初新志》本与珠泉居士的《续板桥杂记》合刊。书首有张潮的“板桥杂记小引”，书尾有张潮“跋”、钱虞山“后跋”及“附录陈文述《秣陵集》二则”。二十世纪八十年代，江苏广陵古籍刻印社出版了扫叶山房本的影印本。

陶庵梦忆　笔记。明末清初张岱作，共八卷，约六万字为作者晚年的回忆录。书中《吴中绝技》、《秦淮河房》、《二十四桥风月》、《虎丘中秋夜》、《扬州清明》等篇，具体介绍了苏州、南京、扬州的群众性唱曲、说书活动；《柳敬亭说书》篇中有对柳敬亭形象的描绘，说《景阳冈武松打虎》情状的记述，柳敬亭说书在南京听众心目中的反响等。清代曾收入金忠淳《研云甲编》、伍崇曜《粤雅堂丛书》中。民国后，有黄摩西刻印本、朱剑芒主编的《美化文学名著丛刊》本。二十世纪八年十代以来，有多种校注本出版。

扬州画舫录　笔记。清李斗著。共十八卷，二十五万字。李斗原籍山西忻县，久寓扬州，乾隆二十九年(1764)起搜集资料，前后历三十一年，至乾隆六十年(1795)始成此书。





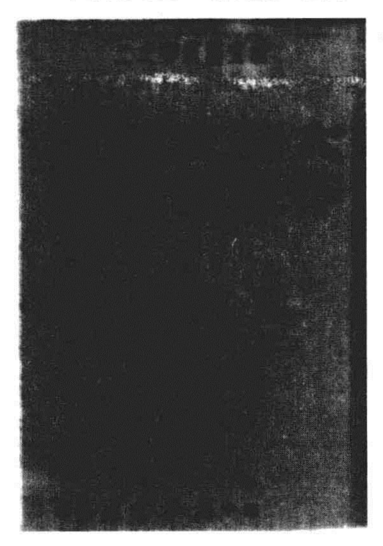
全书按扬州城市与近郊区划，分别介绍其山川胜迹、庙坛园林、市肆文物以及当时会集在扬州的诗人、画家、艺人等等。其中卷五“新城北录下”、卷九“小秦淮录”、卷十一“虹桥录下”等，记载了扬州评话、弹词、清曲及其他曲艺的源流、沿革、曲牌、曲目、技艺、名家、书场等。有乾隆乙卯年(1795)自然庵藏本版初刻本，嘉庆时曾翻刻，清末有石印本。1960年中华书局出版了排印本。1984年，江苏广陵古籍刻印处以嘉庆本为底本，点校重刊。

秦淮画舫录、画舫余谈　笔记。清代捧花生(本名车持谦)著。《秦淮画舫录》二卷、《画舫余谭》一卷。前者，记录了秦淮丽姬百余人的唱曲生涯；并品评其唱曲技艺的得失。后者凡百余则，记述了演唱“马上戳”、“叶子戏”、“绣荷包”、渔鼓《西游记》等，并具体述说“夫子庙”“百戏具陈”的情况。现存民国三年(1914)上海有正书局据“捧花楼原本”，集作者的《秦淮画舫录》、《画舫余谈》、《三十六春小品》为一函的重印本，三十二开光连纸铅印。

南词必览　苏州评弹资料集，又名《稗官必读》。约一万五千字。清代苏州弹词艺人

马如飞编，自序于同治四年(1865)。成书后被艺人长期传抄，并有所增添。内容有：光裕公所颠末、出道录四言句序、光裕公所改良章程、光裕公所改良韵句、马如飞自序、出道录序、杂录十则、光裕社规则及其他、先辈名家的艺术特色等。保存了清代末年有关苏州评弹的行会行规、收徒传艺、箴言警语、名家书艺等珍贵资料。评弹艺术最早的经验总结如王周士的《书品》、《书忌》，陆瑞廷的《说书五诀》，都赖以得传。原来只有艺人传抄本，1957年苏州市文化局编印的《评弹研究资料》第一辑刊载过其中若干章节。

大众文艺工作经验选辑　曲艺工作经验汇编。1949年3月由华中新华书店编辑、出版。全书选自《新华日报》(华中版)“副刊”、《江淮文化》、《江海杂志》上的论文共十三篇，六万余字。总结了在战争期间苏北解放区配合政治宣传的大众文艺的创作方法，大众文艺的提高和对旧形式的改造和学习民间语言等问题。关于创作方法，江凌的《一个群众性的集体创作方法》，从当时的实际情况出发，归纳为“到群众中去，又从群众中来，再回到群众中去”的创作道路，对当时以快板、小调、拉洋片等曲艺形式反映现实斗争，起了极好的指导作用；徐忻的《快板运动在兵团》、王士菁的《谈小调的提高与改造》、章琴的《我们是怎样改造小杂耍的》，就淮海地区的扬琴(琴书)、大鼓、洋片、木偶戏、小调等的改造与提高，作了比较系统的总结，反映了华中(苏北、淮北)地区战争时期曲艺发展的特点。关于选辑此书的目的，此书编后记里写道：“在华中的文艺战线上，在毛主席所指出的文艺方向的光辉照耀之下，虽然在敌后战争频繁当中，但因为执行了毛主席的为着工农兵服务的方针，在文艺阵地上，群众性的大众文艺也正在逐渐开展着了。这本《大众文艺工作经验》便是在这一方面经验的小小积累。”



评弹艺人谈艺录　评弹艺术经验选集。苏州评弹研究室编。十二万字。1982年4月由江苏人民出版社出版。全书分“说表艺术谈”、“弹唱艺术谈”、“表演艺术谈”、“整旧与创新”、“学艺录”等五部分，收入徐云志的《漫话说表》、周玉泉的《说表三谈》、曹汉昌的《书路与书理》、龚华声的《盆景书的落回》、张鸿声的《怎样放噱头》、张鉴庭的《从人物出发设计唱腔》、蒋月泉的《唱腔与唱法》、顾宏伯的《如何起脚色》、张国良的《谈谈手面的一些技巧》、邱肖鹏的《新长篇创作中的几个问题》、姚荫梅的《我是怎样编书的》、蒋云仙的《单档如何表演多角》、金声伯的《我是怎样学艺的》等三十

三篇文章，分别介绍了各自的学艺体会、书坛生涯及艺术经验。

苏州评弹旧闻钞　评弹史料集。周良编著。二十五万字。江苏人民出版社 1983 年出版。史料从宋元始，大体按年代先后排列，至中华人民共和国成立为止。分序言、正编、附编、后记、索引五部分。编著者在后记中说："本书主要辑录苏州评弹史料，说话、诸宫调、崖词、陶真、词话、盲词、南词等作为渊源，附录于后。变文、俗讲、小说，因专著较多，没有辑入。"全书从五百三十七部（篇）古籍和近现代有关史料中撷取资料五百四十六条，涉及曲目（书目）四十一部，曲艺人物二百二十九人次，评弹团体八个，书场七十二所。书前有清代说书名家马如飞的画像和《申江胜景图》中的插图"女书场"。为了便于检索，书后列有编年和分类索引。赵景深、周邨和路工分别作了序。



中华人民共和国成立后江苏曲艺主要文论一览表

篇　　名	作者	刊登报刊	出版(刊)年月
加强群众观点改进评弹工作	金毅	《文化新闻》	1957 年 5 月 30 日
扬州说书艺人王少堂和他的《水浒》	许虹生	《曲艺》	1958 年 2 月号
我的学艺经过	王丽堂	《曲艺》	1958 年 6 月号
马如飞的《珍珠塔》及其他	阿英	《小说二谈》	1959 年
试论《珍珠塔》	周良	《江苏戏曲》	1960 年 12 月号
在苏州弹词会书中所想到的几个问题	石陶	《新华日报》	1961 年 5 月 30 日
苏州评弹的口诀	周良 潘伯英	《曲艺》	1962 年 3 月号
谈苏州评弹的赋赞	周良	《曲艺》	1962 年 5 月号
柳敬亭通州人考	管劲丞	《江海月刊》	1963 年 1 月号
书外书	思苏	《曲艺》	1963 年 2 月号
怎样说好折子书	曹汉昌	《曲艺》	1963 年 2 月号
熟悉新生活表现新人物	邱肖鹏	《曲艺》	1964 年 1 月号
《迎新曲》产生前后	吴均	《曲艺》	1964 年 3 月号

(续表一)

篇　　名	作者	刊登报刊	出版(刊)年月
写作《李三宝比武》的几点体会	陈增智	《曲艺》	1964年3月号
改造思想说唱英雄	陈增智	《曲艺》	1966年3月号
评弹要像评弹	周良	《江苏文艺》	1977年10月号
评弹工作在前进	周良	《曲艺》	1979年1月号
花到尧天灿若霞	张棣华	《曲艺》	1979年3月号
严冬过后绽春蕾	刘立人 汪复昌 姜锋	《说新书》	1979年第一辑
曲艺对文学的影响及应有的地位	张棣华	《钟山》	1979年第2期
关于浦琳	叶德均	《戏曲小说丛考》	1979年5月
邱心如生平	叶德均	《戏曲小说丛考》	1979年5月
十八世纪扬州说书人叶英	叶德均	《戏曲小说丛考》	1979年5月
马如飞与苏州评弹	闻尖	《说新书》	1980年第二辑
从《红色的神子》谈编写新长篇	邱肖鹏	《说新书》	1980年第二辑
潘伯英同志谈艺	龚华声	《说新书》	1980年第二辑
我的学艺经过和表演艺术	王少堂	《说新书》	1980年第二辑
吴侬软语话评弹	周良	《江苏戏曲》	1980年5月号
学习陈云同志对创作评弹新书的意见	周良	《江苏戏曲》	1980年8月号
五·五千·五万	张棣华	《曲艺》	1980年10月号
出人·出书·走正路	周良	《江苏戏曲》	1981年第1期
写作中篇弹词的一些体会	邱肖鹏	《曲艺艺术论丛》	1981年第1辑
王周士《书品》、《书忌》	周良	《曲艺艺术论丛》	1981年第1辑
评弹·曲艺·戏曲	周良	《戏文》	1981年第3期
谈王少堂说《武松》的武打特色	王资鑫	《文艺研究》	1981年第5期
评弹推陈出新	周良	《文艺研究》	1981年第5期
扬州说书三百年	韦人	《扬州说书选》	1981年9月

（续表二）

篇　　名	作者	刊登报刊	出版(刊)年月
革命历史题材创作中的艺术虚构	夏耘	《曲艺》	1981年12月号
从生活到创作	陈增智	《天津演唱》	1982年第1期
科趣与美	陈午楼	《曲艺艺术论丛》	1982年第3辑
南京白局	武俊达	《曲艺艺术论丛》	1982年第3辑
扬州清曲	韦人 韦明铧	《曲艺艺术论丛》	1982年第3辑
抛砖引玉	周良	《曲艺》	1982年5月号
从《挺进苏北》看扬州评话的复兴	韦人	《曲艺》	1983年2月号
适应新时期创作新话本	夏耘	《曲艺》	1983年6月号
怎样搞好新长篇	邱肖鹏	《曲艺》	1983年11月号
认真学习陈云同志关于评弹的著作	周良	《曲艺》	1983年12月号
关于《珍珠塔》	周良	《戏剧论丛》	1984年第2集
曲艺和其他艺术的区别	周良	《上海戏剧》	1984年第2期
回忆陈云同志对评弹工作的一点指示	周良	《江苏戏剧》	1984年3月号
评弹前回家与后回家	洪欣	《曲艺艺术论丛》	1984年第5辑
从王周士谈起	成濂	《曲艺艺术论丛》	1984年第5辑
徐云志谈艺	王卓人	《曲艺艺术论丛》	1984年第5辑
合掌文章	陈午楼	《曲艺艺术论丛》	1984年第5辑
传统扬州评话的人物开相艺术	黄力	《曲艺艺术论丛》	1984年第5辑
借鉴传统手法学写新书	李真	《曲艺》	1984年4月号
由"音随字回"到"音随情回"	邢晏芝	《曲艺》	1984年9月号
苏州评弹史话	胡觉民 单大声	《文史资料选辑》	1985年第3辑

（续表三）

篇　　名	作者	刊登报刊	出版(刊)年月
扬州评话与民俗学	陈午楼	《扬州师院学报》	1985 年第 4 期
试说扬州评话《武松》中的酒与美	王资鑫	《扬州师院学报》	1985 年第 4 期
我和李三宝	陈增智	《曲艺》	1985 年 4 月号
不下苦功花不开	魏含玉	《曲艺》	1985 年 5 月号
我演祝枝山	徐云志	《谈艺录》	1985 年 6 月
表演・学艺・传徒	王少堂	《谈艺录》	1985 年 6 月
我是怎样创造徐调的	徐云志	《谈艺录》	1985 年 6 月
公案评话引起的评话公案	陈午楼	《曲艺艺术论丛》	1985 年第 6 辑
无聊的《一支梅》	周良	《曲艺》	1985 年 10 月号
以情感人	周良 思绒	《曲艺》	1985 年 12 月号

轶闻传说

说因果的来源　传说常州道情的祖师是周文王的第三个儿子姬叔颖。商代，纣王无道，诸侯群起讨伐。其中西伯侯姬昌及儿子姬发实力最强。姬昌第三子姬叔颖，下肢瘫痪，不能随父兄征战，于是由人推了他的座车到处游说，在桥上搭台宣讲兴周灭纣、天道有常等等道理，自称“说因果”，鼓动百姓加入他父兄的部队，为兴周灭纣立功。后姬发称帝，奖赏姬叔颖，于是说因果大兴，叔颖便成了说因果的创始人。

半桌的来历　相传春秋时期，晋国屠岸贾为司寇，蓄意谋反。其妻贤德，欲劝夫归正，特差家人张维，在客厅演讲古今劝忠教孝的许多动人故事，想以此感化屠岸贾。哪知屠岸贾不仅听不进，而且勃然大怒，抽出宝剑向说书者头上砍去。张维本坐在方桌后面，突然见屠岸怒气冲冲提剑向自己劈来，慌忙往后倒退两步。幸得中间相隔一张方桌，故而一剑下去，人未劈到而一张八仙桌被劈成两半。于是以后的说书桌子便用半桌以示纪念。

宣生与先生　相传在春秋时期，孔夫子带几百名学生周游列国去讲学。后来川资不济，生活有了困难。他们讲儒家学说，一般平民百姓不懂，所以都敬而远之。到了蔡国，饭也吃不上了。孔夫子学生中有个叫宣生的，善讲故事，群众爱听。孔夫子叫弟子们都学宣生，把儒家学说编成故事宣讲。这样，所到之处很受群众欢迎，有的给钱，有的备饭，请他们讲故事。后来有人专学讲故事，收费赚钱，这些人就成了说书艺人。人们起初也都称说书人为宣生。再后来竟把说书的宣生与教书的先生混为一谈，都称之为先生了。

工鼓锣起源的传说　相传东周楚国庄王，为减轻农人耕作劳累，与大臣崔公一起用竹制鼓，供人在农人车水时击鼓娱乐。农人称此为“庄王崔公鼓”，或称“公鼓”、“工鼓”。后来楚王听信谗言，将崔公发配淮阴。崔公将自己冤情、朝政弊端等，编成唱词，一手拍长枷作板，一手抖锁链作眼，沿路演唱，众人感其辛苦，送些粮食给他维生。到了淮阴，他虽以说唱为生，始终不忘蒙冤充军之辱，将鼓挂脖前，锣套腕上，以“锣鼓”代枷。他才学高，技艺精，听者日众。两个解差对崔公说：“你是终身发配，我们是终身解差，反正流落在外，不能回家，索性拜你为师，一块唱吧！”从此有了师徒。这种说唱逐渐在淮阴传开，人称“公鼓锣”，传至后世变成“工鼓锣”。崔公年老后，脖子挂鼓，演唱不便，遂制作一个鼓叉子，即用一根粗棍，上端带一铁圈，下面分出一条腿，插在地上，鼓磡在铁圈里敲击。崔公戴罪，称鼓

叉子为"罪桩"。崔公去世,后继艺人无罪,恩感师父,便称鼓叉子为"师徒腿",有些艺人父传子承,则制作了两条腿的鼓叉子,称"父子腿",以示父子一同说书。所以工鼓锣艺人尊崔公为创始人。又由于崔公始终忠于庄王,工鼓锣艺人也一直敬奉楚庄王。

唱书的为啥发不了财　工鼓锣艺人祖辈相传,东周楚庄王是本行的大行家。那时,楚国境内洪水泛滥,老百姓整年在河道上筑堤修堰,苦累无聊。楚庄王便装扮成唱书人,拎鼓提锣,在堤堰上连敲带打,说唱故事,给众人娱乐提神,一唱就是三年。后来回到都城,文臣武将问他:"主公,您在外唱了三年锣鼓,觉得怎样?"庄王叹了口气说:"打神骂鬼,只能糊嘴。"他是诸侯,金口一开,定了乾坤。从此,唱书人挣苦钱而不能发财,只能糊口。

唱春的来历　唱春的起源有多种传说。一说列国时春申君在太湖流域兴修水利,形成鱼米之乡。太湖之滨的宜兴多芦荡,春申君设法浚通河道,开发种植,才有宜兴的"百渎"。宜兴百姓怀念春申君,所唱山歌便叫"春调"。一说明永乐年间冯阁老赴京参拜,官船行至黄河渡口,冰冻四十八天,船上断炊,冯阁老便率家人登岸演唱乞食,一直唱到冬去春来、冰消雪化,故名"唱春"。冯阁老到了京城,将此事奏明圣上,永乐帝赐名"官春",亲赐春板,名龙凤板,冯阁老成为唱春始祖。唱春有词:"冯郑褚卫第四姓,冯阁老落难唱官春",便是唱的这段历史。后来唱春艺人尊奉"冯公会",问姓若不说"本姓冯",便会被没收春锣春板,永远不准唱春。还有一说谓光绪年间,入春常有二人沿门唱歌,随时编曲,皆吉语,谓之唱春,有板绘五彩龙图,俗传为明正德皇帝所赐。正德帝喜唱歌,游江南遇李凤姐唱春,赐板于李凤姐,帝龙李凤,故名龙凤板。李凤姐便被尊为唱春师祖。

花鼓起源传说　相传东晋末年,简文帝宫中备有数百人的歌舞班子。孝武帝继位,以淫乱祸国为由,传旨解散。班中歌女乐伎四处流散。其中有丰县籍男女二人,携一梆一鼓,沿途唱讨回乡。他们在街头巷尾村口场边就地演唱,人们围观,故称"围鼓"。后因师徒相传,唱法不一,鼓技各异,派生一支,称为"花鼓"。明朝中期,花鼓复入宫中,宦官刘瑾掌权时期,杀害了督粮道李文辉。李文辉次子李梦雄、女儿李梦月兄妹二人,扮作花鼓艺人逃出京城又到丰县,故而花鼓演员出场,内角一手搭在外角肩上,先呼"二哥哥呀二哥哥"。演唱结束,不论官家、乡绅、财东赏钱多少,只说"收了",一不屈膝,二不谢赏,有宫廷尊贵遗风。

马陵山下"姐儿溜"　"牌子曲"传到东海县马陵山一带,与当地的方言土语、杂腔小调相结合,呈现出一种新腔,老百姓称它为"姐儿溜"。"溜"是顺嘴唱出的意思;"姐儿"是人名,其由来有一则流传久远的民间传说。

据说隋炀帝下扬州路过马陵山,听到老百姓唱的一种小曲十分悦耳,便问当地一个文官这是什么曲调?文官回说叫"牌子曲"。问有多少种?答曰三百六。炀帝一时心血来潮,命这文官三天内进献三百六十段给他消乏解闷。但必须是新词,而且寻常歌功颂德的不行,一定要淫词艳曲。完不成,要满门抄斩。这文官"诗云子曰"出身,哪弄得出这路货色?

眼看期限只剩一天，愁得想要自杀。他闺女姐儿把这事应承了下来。

姐儿好文才。入夜时上绣楼一坐，到鸡鸣五更时，已编出三百五十九段。还缺一段却再也编不出来了。想到爹爹天明后交不了差，全家人就要人头落地。无奈一咬牙，按着自己的身体，编出了最后一段，取名《十八摸》。编成后，看看，想想，一个未出阁的黄花闺女，竟把自己的身体都亮了相，还有什么脸面见人？悔恨之下竟上了吊。

天明以后，文官含着眼泪把三百六十段小曲拿去复旨，昏君杨广自然满意。便请人来演唱，并一直听到亡了国。

老百姓为了纪念姐儿，就把这种杂牌小曲段称做“姐儿溜”；里头包含两层意思：一层是说这都是“姐儿”“留”下来的；另一层是夸“姐儿”才学好，顺嘴“溜”出了那么多的小曲。

盐城童子书的来历　传说唐太宗游月宫夜斩老龙后，到奈何桥被阻，于是许下三桩大愿。其中第一桩是许金殿改为佛殿。

金殿改成了佛殿，有人烧香了，就要有人照应。另外，单单烧香，十分清冷，需要有人敲敲打打，时间长了，就有人编成文字写成书，专供人们说唱。说唱的人是专为那些烧香拜佛的人服务的，故称为“香火童子”。最初干这行当的多为指定的“香火奴”。流传民间后，很受世人尊敬，称为“香火先生”。老百姓也就把“香火先生”的说唱表演叫作“童子书”了。

梨膏糖的传说　卖梨膏糖兼说唱表演是民间曲艺形式之一。但关于梨膏糖却有一个传说。相传唐丞相魏征的母亲，年老咳嗽气喘，久治不愈。某次，魏征读前人医著，见载梨能治咳，便叫丫鬟用冰糖熬梨，给老夫人试服。不料丫鬟熬着糖梨劳累过度，打了瞌睡，一觉醒来焦香四溢，糖梨熬成了黑膏。这时，老人咳喘厉害，来不及重新熬制，丫鬟用糖梨焦膏，分成小块让老夫人含服。谁知服了一剂，病势顿减，咳轻气顺，连服数日，老夫人咳喘病竟被治好。于是，魏征给这焦膏糖梨起名叫梨膏糖。

宣卷的传说　宣卷怎样发展流传说法不一。一说是，唐僧取经回来，途经太湖，遇到湖中癞头鼋作怪，刮起一阵狂风，把唐僧经卷吹散，飘落太湖地区，由人拾得，照经宣讲，劝人为善，便成宣卷。另一说是，一位秀才，精通儒释道三教经典，后来看破红尘，便编写经卷，到处宣讲。还有一说是，宋朝岳飞和韩世忠带兵路过无锡，带来宣卷，劝世为善，教化百姓，便有了宣卷。

张果老补渔鼓　相传渔鼓原先不是人唱，全靠鹦鹉。当初八仙聚会，老子的门生用力过猛，打坏了张果老心爱的渔鼓，鼓中一对鹦鹉飞走。张果老无奈，为了不使聚会众仙扫兴，便心生一计，叫人杀猪，把猪心的皮剥下来，蒙上渔鼓。从此也有了杀猪一行。张果老把渔鼓修好，那对鹦鹉又飞了回来。敲一下，它出来，再敲一下，它又进去，众仙见之大喜。

丘祖创立春典、世系和行规的传说　相传道教龙门派的创始人是元代末年泗阳人丘处机，曲艺艺人尊其为鼻祖。丘祖闯荡江湖、广收门徒。他的门徒遍及江湖，行行都有，其中曲艺行最有影响的是十个人，依姓氏排列为张、沙、杨、韩、邵、李、高、南、柴、桂，分别

是十个曲种的创始人。如唱工鼓锣的始祖姓李、唱大鼓的始祖姓沙、唱琴书的始祖姓柴。丘祖创立了自己的门派以后，为了便于辖制，分别制定“春典”、“世系”和“行规”。“春典”又叫“江湖话”，只在江湖艺人中使用。一旦掌握“春典”，便可闯荡江湖，有所谓“学会江湖话，走遍全天下”之说。“世系”是师徒弟子的字辈排行。龙门派的世系以二十个字为一轮，一辈一字，二十字用完，再周而复始，轮番使用。这二十字是：“道德玄通静、远长守太清、忠礼志成信、何教永元明。“行规”大致包括尊敬师长、帮助同行、遵守道德、刻苦学习的准则等等。

〔满江红〕曲牌名的由来　相传，当年朱元璋与张士诚、陈友谅等人争夺天下，打到江北和州，准备过江。元旦日，他和大将徐达扮成普通客商，乘一载客小渡船，往江上察看形势。船行不久，起了风浪，小船颠簸摇摆，朱、徐二人情急心焦，忽听船工打起号子：“圣天子六龙护驾，大将军八面威风！”朱元璋一听大喜，心想这是个好兆头。乘兴和徐达仔细勘察地形，摸清敌军底细，打了一个胜仗。几年以后，朱元璋做了皇帝，寻访到那条小船，给船家后人封官，下令将那条渡船船身漆成大红，赐名〔满江红〕。其他客船也争相效仿，招揽客商。乘坐这种渡船往来江上的客商经常哼唱一种地方小曲，人们不知曲名，便以船名，呼为〔满江红〕。〔满江红〕客船虽已消失，而〔满江红〕作为海州牌子曲的一个曲牌，一直流传至今。

高淳送春的起源　明燕王朱棣叔夺侄位，改号永乐，迁都燕京（北京）。燕京缺粮，需从江南运粮北上。朱棣因逐君夺位，杀戮大臣，天怒人怨，六月初一，天降大雪，六月初十，冰封长江，苏浙运粮船只，全被封冻江中。朱棣闻奏，于南京高悬黄榜，若有人解开长江之冻，官封文学士。当时南京西郊洛塘村寒士马之清，在紫金山下遇一道人，道人从衣袖中拿出一面小鼓，随手折一树枝，边敲边教马之清唱道情三遍，嘱其去揭黄榜，并说唱罢此曲长江即可开冻。马之清问道人姓名，道人曰：“送春人”。言毕飘然而去。马之清按道人所嘱，揭榜唱曲，茫茫长江顷刻冰消冻解。朱棣闻知大悦，官封马之清为文学士，总管天下词牌乐曲。马之清亦被唱春人奉为鼻祖，称之为“文大人”。

柳敬亭文德桥练艺　相传，柳敬亭年轻时曾在夫子庙文德桥边一家豆腐店里住过。店主是老夫妻俩，一天晚上，听到豆腐作坊里有人说话，前去探看，见是柳敬亭正对着十几口盛放豆浆的大缸自言自语：“那武松又饥又渴，他纵身跳进酒店，左右环顾，店里空无一人，急得蓦地一声大吼：呔……”老人觉着此人有些痴劲，也不在意。过了半年，夏夜里，老店主在秦淮河边乘凉，又听作坊里年轻人在说书。又说至武松大吼“呔”声时，话音刚落，坊内嗡嗡有声，似有人在喝彩叫好。老人甚觉奇怪，走进坊内一看，仍是柳敬亭一人，老人方知年轻人说书已有了功底，就对他说：“我老了，豆腐也做不动了，又无儿无女，这豆腐店干脆送给你，改作书场，我老夫妻俩帮你照应照应。”柳敬亭欢喜不已。有了书场，渐渐在夫子庙立足成名。

王周士御前弹唱　清乾隆年间，高宗南巡。一次来到苏州。驻行宫（即现在的“沧浪

亭”），闻说书一技苏州甚盛，即召说书者到行宫献艺。应召说书艺人为擅说《游龙传》（正德皇帝下江南）之王周士，外号紫瘌痢。时天已晚，乾隆赐红烛，命奏技。王虽应诺，却站着不作声。乾隆不解，问其为何不演奏？王答："小民所执之业虽不足道，然必须坐着演唱，不能站着说，更不能跪着说，况且还要弹家生（乐器）！"乾隆便赐一蒲团，命王坐下弹唱。王弹唱的《游龙传》，讲正德皇帝微服出行，在妓院中遇见名妓"佛动心"的故事。乾隆初听以为是借喻讽刺，故不悦，准备若形容过度则马上问罪。王周士本民间艺人，有社会经验，知"伴君如伴虎"，故演唱特别小心，见乾隆面色有变，说书格外留神。唱到正德皇帝与佛动心苟且情节时，只用"双双携手入鸾衾，一宿无话已天明"交代过去，结束说书。乾隆颇觉满意。当即赐王周士七品顶戴。

后乾隆携王随驾返京，为内宫说书。后因不习惯宫廷生活，以年迈有病为由，请求回乡。王周士返苏后，率领评弹艺人与乞丐甲头斗争，终于改变了受乞丐甲头管辖的低下地位。并于乾隆四十一年（1776），在苏州市第一天门创建了评弹艺人行会组织"光裕公所"。从此，从事评弹的艺人增多，苏州评弹日益兴起。乾隆赐坐的那个蒲团，从此加以"君垫"之名，为评弹艺人沿用至今。

乾隆帝水牌题字　相传清高宗乾隆南巡至江宁（今南京），微服私访，一次来到书场，正逢南京评话艺人"赵菩萨"（名不详）登台说书。乾隆听了一段，颇感兴趣，便随手用毛笔在水牌上挥毫题言："活龙活现，人皆喜闻"，落款"高天赐题"。待"赵菩萨"知道，乾隆已去，赵不识"高天赐"，颇为纳闷。此事传至衙门，前来查问，一认竟是乾隆御笔。御书水牌一挂起，"赵菩萨"顿时身价百倍，听客满庭。未几却麻烦迭至。但凡士农工商、军民人等每临书场，进门必得拜请"圣安"，出门必行大礼，稍有怠慢，便犯欺君之罪。久之听客乏味叫苦，书场门庭日渐冷落。"赵菩萨"忙将乾隆御题水牌"请"回家中，与祖宗牌位一同供奉。后居室漏雨，水牌剥蚀，字迹模糊，"赵菩萨"也不敢再提及此事。

"御赐八宝"致潦倒　传说乾隆皇帝下江南，龙船离扬州不远，与两个护卫换了便装，上岸进城。逛到东关街疏理道，见一家茶馆有艺人说书，便进去坐下喝茶听书。这个说书艺人是崔仲达。乾隆正听得津津有味，已到散场时间，艺人剪口不说，只好离开。第二天，乾隆在知府衙门召见崔仲达，要他接着昨天的书往下说，崔遵旨把这个关子说完，皇帝听得满意，就赏赐他书台上座椅、大碗、折扇、桌围、醒木、茶壶、茶杯、三弦各一件，称为"御赐八宝"。崔仲达后在书场供奉这等"御赐宝物"，说书之前，听众得跟着他磕头礼拜。如此这般时间一长，人觉麻烦，也不愿听他的书了，从此穷困潦倒。

恕不迎送　清乾隆十六年（1751），高宗首次南巡至无锡，微服至崇安寺听"说因果"。正逢堰桥姑亭庙的说因果艺人谈嘉宾在撂地演唱《岳传》。乾隆听到秦桧假传圣旨，连发十二道金牌召回岳飞，不禁起立呼道："岳飞当心，不要上当！"语惊四座。乾隆自知失神，即与随从离座而去。当时规约，如有乡绅贵客等人临场听书和离场退席，说书人暂停半

刻，恭敬迎送，故而谈嘉宾起身送客，乾隆说道："只管说你的书就是！"谈嘉宾答称："这是衙门里立的规矩，小人不敢违拗！"过了几天，县衙忽接常州府送来乾隆亲书"恕不迎送"并盖有皇帝印的牌子一块，转令谈嘉宾张挂在台中。从此，艺人说书，不再停演迎送乡绅贵客，崇安寺遂改称"皇亭"。此牌传至谈家子孙谈阿盘，阿盘不肖，嗜吸鸦片，将牌子卖给无锡薛家族长。薛家将牌置于家堂作镇宅压邪之宝。从此，每逢说因果艺人"斋三皇"时，再也不见谈氏儿孙供奉"恕不迎送"牌子。

五大宫曲的来历　相传清道光时天长戴兰芳得中进士，皇帝颇为赏识，召见时喜曰："天长地久，代代兰芳。"时恰逢先帝丧期，皇后娘娘得喜，按例道光皇帝已违清廷祖制家法，应处充军。无奈，取变通之法，命戴兰芳代受。于是戴兰芳头承"皇帝大紫金锁"，仪仗开道，前呼后拥，离了京都，去淮安"充军"，沿途地方官员隆重"接驾"。旅途迢迢，随行人员以奏宫中乐曲为娱。至淮安后，宫曲逐渐流传民间，其中〔软〕、〔叠〕、〔鹂〕、〔南〕、〔波扬〕五大宫曲传遍苏北各地，成为海州牌子曲、盐阜宫曲和扬州清曲的常用曲牌。

钹子豁口的由来　从前唱书艺人社会地位不高，每到一地往往有地痞流氓寻衅闹事。俗话说："万宝全书独缺一只角。"唱书唱得再好，难免有不到之处。海门县"唱洋钎"（钹子书）的艺人演出时，有意把完美无缺的钹子剪开一个小豁口，变成缺口钹子，算是向听众打招呼：倘若我唱书有疵点，敬请听客多包涵。于是寻衅闹事者不便骚扰。自此，凡唱洋钎者竞相仿效。故而，他们的钹子都有一处豁口。

艺人过渡不收钱　相传在很久以前，一个渡口的老艄公摇船摆渡。船上装满了人，开到河心，船底撞着水下石头，裂开三条一寸多宽、五寸多长的口子。河水涌进，眼看就要船沉人亡。正巧渡河人中，有个打扬琴的唱书人，他连忙取出响板三片，拔下琴钉六根，钉在破裂之处，堵住河水，解了危难。老船工十分感激，说：我们摆渡船上有你们江湖艺人三块板啦，今后，再也不收你们说书人的渡河费。"老船工把这个规矩传给子孙和同行人。从那以后，只要是祖传以摆渡为生的船工一直遵照执行。至二十世纪八十年代在淮海平原许多河流港汊的渡口还按这个规矩办事。

一炉烧饼和三万人马　相传有一个说书艺人在涟水县高沟镇大街一处烧饼炉边开场说《三国》。他说到赤壁大战这一段："东南风起，东吴草船加上硫磺硝土，顺风而下，把曹操战船烧成一片火海，八十三万人马死伤殆尽。"那位贴烧饼师傅一炉烧饼刚刚贴满，听到此处，忙把围裙一解，走了过来说："先生，你讲错了，曹操八十万人马呀！"唱书先生笑笑说："大师傅我讲的没有错，曹操是八十三万人马，他还讹称百万大兵呢！"烧饼师傅说："不对，我听过的，别人说是八十万人马，你多说了三万。"说书先生说："我讲的没有错，这是书上所载。"烧饼师傅执拗地说："口说无凭，我跟你去查书对照。"说毕拉着说书先生就走。旁边听书的一望那烧饼炉里冒出了黑烟，刮过来一股糊焦味，忙喊道："打烧饼的，你不要多管闲事，炉子里烧饼烤焦了。"打烧饼师傅不以为然地说："一炉烧饼才值几个钱呀？三万人

马的性命可是大事啊！”

一字笑话　明朝扬州人陈君佐，善说笑话，深得太祖喜爱。一次朱元璋命他说“一个字”笑话，他求朱元璋给一天期限。陈君佐在宫外找了十几位盲词艺人，假称皇上召见。第二天，由他带领去见皇上，至金水桥时，陈君佐大喝一声：“拜！”盲人仓皇下跪，纷纷跌落水中，如此恶作剧，博得朱元璋哈哈大笑。

“书弦”的由来　弹词艺人演唱使用的三弦称为“书弦”。据说三弦在江南乐器中原来是没有的。创始于明代北方王府中，由一名叫张野塘的军犯传到江南。当时北方有些王府中正开始使用三弦，歌唱一种流传于黄河以北的〔侉调〕，其乐声繁弦急管，听之心中哀荡。张野塘是河北人，因罪发配到太仓，在兵营里当一名小卒，他自小就会弄弦索，且善唱〔侉调〕，闲来无事，便弹唱一番，以抒思乡之情。当时一般南方人对此北曲，只觉好笑和不习惯，并不欣赏。后来昆曲名家魏良辅一次有事到太仓，偶然听到张野塘的弹唱，颇感兴趣，为此多逗留了三天。后来为钦佩张的技艺，竟把自幼学曲的爱女嫁他为妻。张成婚后，向岳父和妻子认真学习了南曲，并更定弦音，使能与南声相近，又根据北方的三弦形式，以纹木为材稍加改制，使其弦身稍细而鼓圆，成为伴奏昆曲的“曲弦”，并经张野塘使用而流行起来。一时三吴少年纷纷试习，深得众人的喜爱，并在日益兴盛的昆曲中广为运用。初时评弹也取法昆曲，所用弦子就是昆曲中使用的曲弦。清嘉庆、道光以后，随着弹词唱腔从遵循昆曲调门发展到自创“俞调”、“马调”等，评弹艺人才把弦子改为适合弹词演唱的“书弦”了。

不准演唱《显应桥》　无锡西门外太保墩西首，原有一座显应桥，清雍正九年(1731)四月，当地乡绅惑言此桥“不利邑中科名。毁之，人文当炽盛”。于是毁桥垒坝，是为显应坝。坝成流断，一遇旱情，农家遭祸。嘉庆十九年(1814)当地大旱，但坝外水通外河，水高五尺许，坝内则无水灌溉，乡人焦急万分，又不敢动坝。有钱桥支塘村监生支阿凤(字浩明)，得芙蓉山武进士出身的王金老伯之助，出头向县衙呈诉，率众开坝，却遭县衙拘捕入狱，绅衿势力联名状告支某十大罪状，支妻秦氏竭力营救，官司争斗，直至京城。后支家所编朝报被皇太子(即后来道光帝)带进宫去，奏明嘉庆皇帝，支阿凤始获平冤出狱。说因果艺人据此编成《显应桥》在崇安寺(皇亭)演唱，一时轰动。邑绅恼怒，胁迫官府下令，城里不准说《显应桥》，说因果艺人被赶出崇安寺。起初艺人在乡下还可照说，不久，也被禁唱。民国二十二年(1933)，无锡南乡江溪桥豆腐店老板华敬明，值农历三月十四日惠山庙会，领头说唱《显应桥》，西乡农民蜂拥而至。邑绅杨某大为恼火，纠集一帮人等，在惠山大德桥畔，乘机殴打拜香人，又串通警察，把拜香人捉进警察局，江溪桥农民向茂新面粉厂老板华芝山求助，华打电话请实业家荣德生向警察局疏通，始把拜香人交保释放。从此说因果艺人再不说唱《显应桥》，此书目不久失传。

丐头改行说《金枪》　《金枪传》是苏州评话中流传较久的一部传统书目。据传，此书

始说于清嘉庆年间的金洪亮。金洪亮原为常熟人，由于家境贫苦，以乞讨为生来到苏州，此后又成为“叫化甲头”（即乞丐头儿），此时苏州评弹日益兴起，他把民间有关“杨家将”的故事，一一收集、加工，编成长篇评话《金枪传》说演。他改行说书后，又花了五十两银子赎掉自己的乞丐身份，从此以说书为业。他从“杨七郎打擂台”起，到“十二寡妇征西”止，成为演出《金枪传》的第一代评话艺人。

《八窍珠》的由来　相传清嘉庆年间，有一扬州艺人说《寿字帕》，演技虽好，但书的内容不精彩，因此生意清淡。后来有绰号“书中神仙”的许荫如邀集八位同道到“三皇会”公所，共同帮助他，每人各授他一个精彩段子。他便以自己的书为骨架，将同行新传的书改头换面，编纂为一部结构紧密，内容精彩，步步有关子的新长篇书目。书中有颗八窍珠贯串故事，取名《八窍珠》。也含有这部书集中了八个人窍门的意思。这部书编成后，广受听众欢迎，传人很多。

金国灿、龚午亭打擂台　清咸丰年间，扬州出了不少评话家，其中以金国灿和龚午亭名声最大。金国灿擅说《平妖传》和《岳传》，龚午亭的拿手书是《清风闸》。两人各有千秋，难分高下。听众有的评金国灿说书见功，有的论龚午亭说书有神，常常争辩不休，谁也不让。没奈何，只得请二位评话家打擂台比个高下。二人答应三日后在弥陀寺摆擂，请听众赏光。

那一天，弥陀寺人头济济，金国灿先上台，他说的是《岳飞枪挑小梁王》。他一张嘴，吐出各种笑声哭声喊声，更加鼓响炮吼，鸟鸣兽语，号筒呜呜，脚步沙沙，真实地传出沙场鏖战的各种音响。说岳飞和小梁王的打斗，一拳、一腿，一进、一退，拳路清楚有条不紊。书声刚住，掌声雷动。有一听客往台上一跳，朝金国灿面前一跪，磕拜说：“我是外乡人，路过扬州，金师傅既有如此高超武艺，请收我这武夫做徒弟。”金国灿先是一愣，随后将来人扶起，向他说明自己只是说书，不是真有什么超人武艺。接着又转身对龚午亭说：“我这书，说得能蒙住行家。底下，就听你的了。”

龚午亭心里也很佩服，但并不慌张。他想起妻子跟他说过：“爹爹说书，人人爱听，问是什么原因，他笑笑说：‘说书人如果只会描形状物，不过是一点皮毛，雕虫小技罢了。要得人爱听，就要说出情来。说书易，说情难。书好，只招人笑哈哈。情真，才使人泪盈盈。’爹爹是你师父，你别忘了师传。你说书说出情，定打得赢擂台！”心想他今日说《皮五冒充五舅舅》，就是要讲出小媳妇的情。

他开讲前就动了情：小媳妇给恶婆婆打骂受气，没日没时，咬咬牙麻绳一勒吊上梁。正巧皮五到这家有事撞见，忙救下小媳妇。小媳妇醒转，没有泪，没有声。龚午亭讲到这里，只张口怒目，做着有一江苦水倒不出一滴的神态，引得全场听众眼定心凝，仿佛个个都变成小媳妇泣不成声，连对手金国灿也忘了是在打擂台，痛得双肩抽搐，喉咙里打响，说不出的伤心。

擂台结束，龚午亭说："你我打个平手"；金国灿说："艺高不及情深，我输你一着，得拜老兄为师！"

马如飞假名"龙飞快"　清同治年间，一次马如飞到吴江同里镇访友。经过一家茶馆，见墙上红纸写着：敦请某某名家先生日夜弹唱《果报录》，便进去观赏场。场中听客盈盈，非常热闹。一会儿那位名家登台，拨弄弦索，弹唱开篇，抑扬顿挫，果然不凡，马静听一小时之久。那知这位名家竟在小落回时，夸口自称当世第一无人能比。马一听眉头一皱，不动声色，悄悄离去。到附近一家小茶馆，与馆主相商，借片隅之地演唱数天。那馆主不免诧异，说离某名家咫尺之地，不唱也罢。马笑道："不碍事，如果生意不佳，开支敝人贴补。馆主这才应允。马如飞不以名望压人。悬牌改为"龙飞快日夜弹唱《珍珠塔》"。当夜开书，起初听客不多。不到三天，那大书场的听客涌向小茶馆，将一座三间茅草屋挤得水泄不通。那名家大为失色，暗忖从未听说有"龙飞快"这样技艺高超的名家。经四处探听，才知对手是当世奇才马如飞，自悔不该口吐狂言。忙挽人前去认错服输。马如飞一笑了之，立即剪书回姑苏老家去了。

马如飞书艺迷衙役　据传马如飞某年到宝山去说书，茶馆书场设在上海县衙门隔壁。县衙中三班六房人等，十分喜听马如飞演唱的《珍珠塔》，每天成为书场中的座上客。有一天将到开书时间，恰巧县官要坐堂审问一名小偷。差役们起初勉强站班伺候，后来听见弦索叮咚，马如飞已登台在唱开篇了，顿时从边上一个个溜走。一段开篇唱毕已引去役吏大半。当马说到方卿二次见姑娘唱道情时，余下差役再也忍耐不住，一齐溜出大堂。堂上仅剩下县令和一个犯人。县官还没有察觉，继续审讯。谁知那犯人也是个书迷，虽然没法溜走，但也在听书，不理县官的吆喝，嘴里还自语："唱得好，唱得好！"县官大怒，连声喊打，但堂上无人接应。环顾四周，役吏人影全无，气得直打哆嗦。立即命亲随去书场将众役吏唤来，各打三十大板。又把马如飞传到县衙，给他两千铜钱，打发他离开此地，并且说："你再在这里唱下去，咱的纱帽也要给你唱掉了！"马如飞无法，只好剪书离开。

丁日昌赏识马如飞　清代同治某年，江苏巡抚丁日昌到玄妙观寿星殿私行察访。当时寿星殿为"讲乡约"的场所。宣讲者身穿清代官服，道貌岸然，所讲内容即是"圣谕广训"。讲乡约者见了巡抚到来，特别卖力，吸引了不少民众。但不多一会儿人群忽然骚动，相继往牛角浜方向而去。丁大为诧异，经询问，原来马如飞在苏州临顿路"万全书场"说书。每天下午去书场时必经过玄妙观。群众见马如飞过去，纷纷跟去书场听书。丁对马有如此号召力大为不解。得知马夜场在道前街臬台衙门附近的"万象春"演出，当夜即便衣简装前去听书，场中恰有臬署的幕僚认得丁，便叫堂倌暗递消息给马如飞，要他留心。马如飞上台后，说白唱篇特别典丽文雅，还有意增加了许多穿插，着重强调忠、孝、节、义。丁听完一回书，颇为满意，拿两元银洋赏给马，命他再说一回。丁回衙后，在他老母面前竭力赞美马如飞的书艺。次日，丁母命一马姓巡捕持洋十元招马如飞往抚衙内厅弹唱，但钱被马巡捕私吞。后

丁母问起马如飞，才败露机关。马巡捕因此怀恨在心，扬言要进行报复。马如飞自知不是对手，忙剪书去外埠演出。

马如飞救书　一次，马如飞患了感冒，但仍坚持登台演出。在弹唱《珍珠塔·妆台报喜》时，把"丫鬟移步出了房"错唱成"丫鬟移步出了窗"，于是，台下听客哄堂大笑。马如飞知道自己唱错了，但毫不惊慌，在弦索铮铮中镇静地补了一句："到阳台上去晒衣裳。"才落句，听客报以热烈掌声。马如飞一得意，又把"六扇长窗开四扇"唱成"六扇长窗开八扇"。这下，众听客既不笑，也不闹，静静地听他如何来补漏。马如飞依然不慌不忙接着唱道："还有两扇勿曾装。"由于他机智沉着，挽回了僵局，又一次博得了听客的满堂彩。

落榜秀才学唱书　苏北大鼓艺人蔡文斗出身富家，幼读私塾多年，聪慧好学，文才出众。清末年间，他先后应考童试、秀才、举人，每次文章都名列前茅。但每经面试，则榜上无名，究其原因是他出过天花，留下一脸大麻子，主考官嫌其丑陋，不能入选。之后，人劝其办学教书，他内心忿懑难平，一气之下，立志学唱大鼓。因有文化基础，学起书来，无师自通。但开始唱大鼓，因无师承不为同行认可，不能摆场。他便拜苏北大鼓艺人魏大建为师。日后技艺长进，在江湖上颇有威望。以此留下了"落榜秀才学唱书"的佳话。

王煦英难闯旧规　王煦英，扬州评话艺人王玉堂之女、王少堂之胞妹，是第一个登台演出的扬州评话女艺人。她生于清光绪二十六年(1900)，自幼随父母跑码头演出，每逢其父向袁锦堂、王少堂、王少卿等传艺时，总在一旁听讲，居然学会说《武松打虎》。十四岁那年，其父在东台新桥西书场说书，几位老听众颇知底细，要求让小姑娘加说一段《武松》，场方自然附和，王玉堂难却，只好同意，王煦英上场果然说得有板有眼，大受欢迎。王玉堂遂为女儿取艺名王凤棠，正式"过海"。安丰、梁垛、富安、西团、小海、白驹、刘庄等地书场纷纷到东台聘请女先生，王凤棠便由母亲陪同跑码头演出。消息传至扬州，同行责难王玉堂违反"不准女人说书"的规约，王氏本门中也有人反对，听客中某些"老太爷"也大加指责，谓此事"伤风败俗"。在一片责难声中，说书一年的王凤棠终于未能闯过旧规而被迫停演。

王玉堂镇江训子　清光绪二十九年(1903)，王少堂十四岁在镇江五条街挑台说书，适逢苏州知府路经镇江，听了他的一场堂会书后，要把他带到官船上去说书，言明到苏州后即用船送回。少堂在书场说到"武松大闹狮子楼"处剪口，下面由其父王玉堂代说。玉堂腹中很宽，他接着"武松上楼"这一情节生出许多枝蔓，从狮子楼上的字画、摆设和各种器具等即兴编说了若干小故事，听客爱听，生意兴隆。不久，少堂返回镇江，自觉受到苏州知府青睐，面露得意之色，玉堂看在眼里。第二天少堂接书，问父亲说到何处，玉堂回答："你从什么地方剪的口，还从什么地方接着说。"少堂听了十分诧异，问父亲："每天两个钟头，这些天下来，你是说的哪段书啊？"玉堂不动声色说："还是上狮子楼这段书。"少堂知道不对头了，忙求父亲解说。玉堂一五一十将如何插入枝蔓，铺叙出小故事等等告诉了他，正式教训儿子说："你啊，难不成说书就是随嘴涌啊？学问大着呢！肚里要装各种知识学问，还

要能岔出情节，生出许多小故事，把冷书说热，书客才爱听。小孩子家，年纪轻轻的，去了苏州一趟就得意洋洋，还早着呢！”少堂经此教训，知道要谨慎，也更认真学习了。

评弹名家捐官　清末官场腐败，公开卖官鬻爵。据说只要出资五百元钱，便可捐一个官做。不过没有实权只是徒挂虚名。由于评弹艺人常遭封建势力轻视侮辱，甚至流氓、丐头也来索诈。因此有些评弹名家为了使自己也成为“社会上层人物”，就纷纷用自己辛勤卖艺积聚之钱，投向官场，纳资捐官。先后捐官得封者有：王绶卿，（光裕社第一任会长）五品衔候选巡政所；张福田，蓝翎五品衔候选州同（同知）。金桂庭、吴西庚，候选州同；王秋泉、叶声扬、谢品泉，监生。所谓候选，只有官衔并无实权。按清代规定，五品衔需戴蓝顶帽子拖花翎，捐衔之后需自己置备一套官服。当时官服代价相当昂贵，对艺人们来说，用处却是不大，既不能穿了去说书，又不好穿了上茶会，只能等到过年、过节、送灶、接财神、上坟祭祖宗的那些日子，才可以全身披挂过一次“官”瘾。所以除少数去定做官服外，多数则是到旧货摊上去物色一套旧的官服，这样可节省许多钱。

“潮斑”引来无端祸　扬州张某，擅弦词，名播一时。清光绪年间某日，于丁家湾茶社说水母娘娘与观音大士斗法故事：“只见观音大士将鱼篮一抛，即将水母娘娘所发之滔滔大浪全行收去，点滴全无，唯剩下满地潮斑……”他正说到兴头上，突然听众席上飞出一只茶杯，哐啷一声，落在书桌上。旋即有身着华服之少年十余人，或操京城腔，或作楚粤调，蜂拥而上，把张某揪下台来，一顿拳打脚踢。原来这些华服少年，或是八旗官宦之后，或是富商巨贾之子，时人称为“二朝奉”。暗地谓之“二朝”、“朝班”。台上张某所言“潮斑满地”，无意间得罪了这些“朝班”子弟，招致飞来之祸。

天宁寺悟本化纷争　清光绪年间，江南杨二煌、江北陈少堂相邀上京赶考，双双落第。陈少堂意欲投河自尽，杨二煌上前竭力劝阻。于是两人结为金兰之好。因袭前人老路，操起渔鼓，唱起道情。后来杨、陈二人分后手长江，杨二煌唱“滴水板”跌宕有致自成一体，陈少堂以“流水板”圆润清新又成一格，以致很快形成江南、江北两大道情流派。有一年，杨二煌和陈少堂在常州天宁寺大院内摆开擂台，江南、江北两派要决一胜负。当时听众成百上千，热闹异常。时天宁寺老和尚悟本，久闻杨、陈二人技艺超群，不忍两虎相争，两败俱伤，于是出面解围圆场，致使双方唱成平局。此后两派友好往来。

钟士亮对证古本服听客　清末民初，评话名家钟士亮到上海各书场献艺。一次在邑庙柴行厅书场演出，虽然书场年久失修，破旧不堪，又值隆冬天气，但听众不畏寒冷仍蜂拥入座，众口齐赞他说《岳传》技艺高超。其中有一位做裁缝的听客，尽管一知半解，却喜欢高谈阔论，常在开书前指责说书艺人的艺术优劣。某日他挑剔钟士亮的《岳传》称岳飞有五子，不可相信。据彼所知，仅岳云一子。此话正巧被书台后面宿舍内的钟士亮听见。他登台说书时带一本书，一上台打开书向听众显示道：“岳飞有五子，确有所本，载于后人所辑岳飞生前著作《岳忠武王集》中，书中写得明白：雷、霆、震、霖系岳飞亲生之子，岳云为其养

子。因此我说之书以古本为据，请老听客取书翻检。”坐在“状元台”前的年老听客将书传阅后频频颔首，对钟更为钦佩，而那裁缝此时面红耳赤，哑口无言，次日起即踪迹不至了。

康又华“赔马头”　康又华说评话以刻画诸葛亮形象著称，有“活孔明”之誉。一次，他到邵伯松源书场说书，说“当阳道”中一折，说到赵云夺得了曹操的一口削铁如泥、吹毫立断的青虹宝剑以后，如虎添翼。“对近处的曹兵就用剑刺，对远处的曹兵就将剑悬于腕下，用枪挑……。”散场后，有一位听众坐着不走，对他说：“康先生，请你赔赵云的马头！”康又华一听话中有因，连忙拱手：“请阁下指教。”“你说赵云杀远处曹兵时把剑悬于腕下，用枪挑。请问，剑悬于腕下何能不晃？剑一晃岂不把马头削下来了？所以请康先生赔马头！”康又华连连点头，忙说：“确有疏漏，先生海涵。”后来说此就把“将剑悬于腕下”改为“将剑入匣”了。

樊紫章“偷书”犯道规　某年春节，王健章在扬州鹿鸣书社做晚场说《彭公案》。每晚开讲，窗外总有一人头戴破毡帽，帽压眉毛，身穿旧棉袄，扎上一根腰带，脸上贴一张小膏药，一面凝神听书，一面从窗缝中看王的表演动作。连听了半个多月，未有人认出他是何人。这一天晚上，雪后初晴，寒风凛冽，滴水成冰。此人又准时来到书场窗外。其时屋上雪渐渐溶化，雪水顺檐口下滴，渐渐成一根冰柱，竟与他颈上衣领结在一起。散场时刻，他转身离开，却听“哗啦”一声，这根冰柱将檐口二块瓦片带下跌碎。书场老板跑出来一把抓住他，要他赔瓦。再仔细一望，“啊”的一声惊呼起来。原来，偷听者是当时说《水浒》的樊紫章。他本是王健章的师侄。因向师伯学《彭公案》未被允诺，只好“偷书”。但此事被发现后，按行规，他只得次日在茶馆被师伯王健章召叙“道规”。向师伯赔礼认错，并立下字据，保证永不说演《彭公案》了事。

许桂花行艺不向银元低头　睢宁女扬琴艺人许桂花，十七八岁时便唱红一方。一年麦收后来到泗阳县演出，观众连日爆满。这天，唱了册(段)书，与其伴唱拉弦的师兄王绍品下去收钱。在前排坐着的胖子，跷着二郎腿的脚丫子缝里各夹一块银元，朝王摇摇头，又指指脚，再瞅瞅许桂花。言下之意：钱我这里有，要唱家自己来拿。许看在眼里，气在心里，但想到：“强龙不压地头蛇”，何况自己是外来作艺的！于是她强压怒火，高声说道：“难得先生来捧场，多天来有劳众亲朋架势，今天的书奉送各位，不收钱了。”接着回台，一气唱下来。散场后，收拾收拾便走了。

后来，许桂花在父亲带领下来到徐州金谷里演出。不久，驻军警卫营长到许桂花住处，命令她第二天去司令部驻地道台衙门唱堂会。当时扔下二百块大洋，没容分说便走了。这下连久在江湖的徐老先生也没了主意。他们商量钱多难拿，好去难出，卖艺不卖身。事大事小，一跑就了。于是许桂花和师兄当晚悄悄地走了。老头硬着头皮于第二天天明如数送还二百块大洋。结果遭了一顿臭骂毒打，被关押蹲了几天黑屋子。观众每每提及这两件事，无不啧啧称赞：“许桂花不向银元低头，有骨气！”

“五虎”大战康国华　民国初年，扬州教场柳村书社聘约康国华做年档。教场其他五家书场则分别约定了比康年轻的后起之秀：说《八窍珠》的朱德春、说《西游记》的戴善章、说《绿牡丹》的郎照明、说《水浒》的王少堂、说《施公案》的樊紫章同时登台。教场同时集中这么多名家竞技献艺，实是少有。海报上墙，惊动城里城外，四乡八镇听客，纷纷前来一饱耳福。

从阴历正月初一起，康国华所在书场拥挤不堪，其他五家也座无虚席。康国华年高有德，爱护晚辈，考虑到正月里闲散人多，客满不难，日子一长，这五家生意能否稳住？就在正月底单独把书金上涨一文，让这五家听众不致减少。谁知那五个晚辈不领这情，随即也把书金上涨一文。六家书场仍是客满。又过些时，康国华说到拿手关子《火烧赤壁》，怕影响那五家业务，有意缩短说书时间，原先每场三小时、六段书改为每场说两小时、四段书。谁知那五个晚辈又照样行事，还是家家客满。原来他们都越说越好，听众舍不得一天不听。听众打趣称这次盛会为“五虎大战康国华”。

吴升泉遭诬屈死　民国十八年(1929)秋，誉称“弹唱状元”的吴升泉偕子吴筱舫在苏州临顿路壶中天茶园弹唱《白蛇传》。恰逢附近书场有人弹唱《玉蜻蜓》。因《玉蜻蜓》有尼姑生子等情节，为官府禁演。吴升泉在壶中天茶园每天卖座四百余客，盛况空前。渐传至邑绅申翰旦耳中，误为“壶中天”在弹唱《玉蜻蜓》，有辱申家，大为恼怒。凭其势力报经警察局，不问情由即勒令吴升泉停演，并将吴拘留七天。吴升泉本是光裕社大名家，遭此不白之冤，以为毕生奇耻大辱，从此居家不出，忧郁成病。是年十二月下旬，病重垂危。吴升泉在病榻前对子女痛切地说：“申翰旦仗势欺我太甚，我死后当与他对簿冥间，以雪我耻。”说罢奋然起身，独自操弦弹唱，嗓音依然嘹亮，胜过平时，唱毕即倚榻而逝。

朱德春救场　民国二十一年(1932)二月，镇江书社联合会为支援十九路军奋起抗日，举行义演捐款，扬州评话艺人王少堂在城外双吉书场说完“挑帘裁衣”剪口，准备下台赶往城里福兴书场收书。谁知台下有人大喊：“王先生不要走，说下去！”王少堂大吃一惊，原来是当地无恶不作的地头蛇，镇江人称为“大头菜”的那个人。如应了这人，福兴怎样收书？不应这人，日后要吃他的苦头。正在踟蹰难定时，同行朱德春突然操起湖北口音大喊一声：“你老娘的，给我下来！”话音未了，蹬地一个箭步上台，把王少堂推下台去，接着醒木一拍，摆出量八尺的架势，“俺火眼太岁怕你不成？”立即说起《八窍珠》“四下聊城”的段子。“大头菜”没料到如此接书，但看听客已被吸引，也只得静心听书。王少堂开始一愣，但很快明白过来，随即乘包车赶去城里书场。这一天公档义演本没有朱德春的书，书客和同业人都夸他为人仗义，有急才，围解得好。

荣凤楼海州打擂　民国二十一年(1932)苏北琴书艺人荣凤楼与丈夫孙芝美从南京返回海州献艺，露天书场上观众常围得里三层、外三层，使得原在当地演出的琴书、大鼓、评词艺人黯然失色。孙芝美见状，便与妻子商量，将天天演出改为逢双演出，逢单不演，让

其他艺人也挣些钱养家糊口。

此时，一些艺人经过暗中合计，联合起来与荣凤楼比个高低。

又是逢到了双日，午饭后孙芝美、荣凤楼与往常一样来到了书场，但情况却与往常大不一样：在他们书场周围分别摆下了琴书、坠子、大鼓、评词、工鼓锣等书场，有的人还是沭阳、宿迁的“响档”，一位大鼓艺人在书场入口处将自己男扮女装，站在两张八仙桌拼成的书台上说笑话、出洋相。紧贴他们书场隔壁的也是一班琴书，班主是在睢宁一带颇有名声的人物，今天他除自己上场外又将自己的两个女儿打扮得花枝招展，上场助阵。见到这种情况，荣凤楼有些沉不住气，忙问丈夫怎么办？旁边一些熟悉他的老书客也悄悄地说：“双拳难敌四手，今天是专门对付你们的，算了吧。”孙芝美经过考虑，毅然对妻子说：“干！”接着又对老听众说：“江湖上讲，当场不让父，举手不留情。今天我们也来参加大聚会助助兴，如果我们唱跑了书客，是我们学艺不到家，唱好了是各位抬爱！”说罢，夫妇二人抄起了乐器，孙芝美软弓京胡一领，荣凤楼琴板齐响，一阵清脆悦耳的琴书八板声，顿时将全场其他声音盖了下去。八板一过，他们唱起了看家曲目《水漫金山》。荣凤楼独特的“云遮月”嗓子，将开头四句的凤阳歌唱得悦耳动听，听众们都不约而同又向他们的书场围了过来……。那个从睢宁请来的琴书艺人此时倒显得十分冷静，他听了荣凤楼的唱和孙芝美的京胡后，对其他艺人说：“不要比了，我们比不过人家。”转身又对两个女儿说：“今后荣凤楼在哪里唱，你们千万不要去碰。”说着带领女儿扬长而去。其他艺人此时走也不是，不走也不是，一个个躲在自己的书场上发起呆来。

这一天，荣凤楼夫妇先唱了《水漫金山》，后又唱了《王天保下苏州》，收入比以往更高。散场后孙芝美将所得的钱摊在桌上，然后请来了其他场上的艺人，提出按人头平分收入。此举大出众人意料，有人感动得无言以对。

荣凤楼海州赛姑姐　　民国二十一年(1932)，琴书艺人荣凤楼二十一岁，随丈夫孙芝美回家乡新浦、海州献艺，大受欢迎，听客常常容纳不下。于是，就把芝美的姐姐也接了来一块唱。这位大姑姐也是琴书高手，从不甘居人下，岂肯听弟媳摆布？便提出要开单档，做班主。凤楼自然不服，二人争执起来，相持不下。芝美调解不开，只好约法三章，两人同摆场子，谁上座率高谁任班主。

大姑姐不愧为行家里手，开场子那天十九条大板凳先已排好，身着水红旗袍，足蹬雪白高跟鞋，黄杨木遛子踩在地上，叭叭一敲，声如爆豆。接着飞弓扯弦，轻抒歌喉，先声夺人。芝美这边，凤楼不描眉不装扮，一身家常服饰，一把旧琴，神态安然，待大姑姐甩开腔，自己这才轻拨琴弦，娓娓唱来。她不在唱腔上哗众取宠，把劲用在抒发人物感情与刻画性格上，动情处声泪俱下，听众或惊或叹，或悲或喜，忘了在听书。待书唱一段落，荣凤楼搁下琴键子，拉芝美到大姑姐的场子去看看，但见大姑姐孤零零地蹲在板凳旁抽闷烟。她对荣凤楼说：“论嗓子我比你好，论扮相我也不比你差，我怎么就败在你这妹子手里呢？”荣凤楼

思考了一下道："没别的，我唱的是书，你唱的是腔啊！"大姑姐也服了，从此，荣凤楼便博得个"盖海州"的美称。

戴善章"信口"说《西游》 民国时期，扬州评话艺人戴善章在镇江说书，书场周围妓院很多。江苏省政府主席顾祝同常去妓院"打茶围"。去时，门口还有穿黑制服的军警站岗。对此，戴善章在《西游记·狮驼岭》中讲道："那唐僧被狮驼岭上青狮、白象、大鹏金翅鸟三妖摄去，悟空变化个小妖入洞探听，只见门禁森严，上首有二十个黑叫驴，下首有二十个黑狗熊，在那里站岗。进得洞来，只见办公厅上坐着三妖，正和许多妓女调笑，在打茶围呢。这真是个禽兽世界！"

还是在镇江，当地有个安清帮"大"字辈的流氓头子朱炳元，排行老二，常与国民党中央委员王柏龄等人相往来。他喜欢听书，坐在那里大腿跷二腿高谈阔论，旁若无人，扰乱书场秩序。戴善章在书场上借机骂他："唐僧师徒一行来到某地寺庙，众僧出来迎接，皆呼他们的官名：称唐僧为唐大和尚，悟空为齐天大圣，八戒为天篷大帅，沙僧为卷帘大将。这时悟空指着八戒道："我们名字中都有个'大'字，像你猪（朱）老二这个狗日的相，也配称'大'字辈吗？"

还有一次，戴善章讲《西游记·盘丝洞》，讽刺矛头直指国民党中央党部："八戒闯进女子浴室——盘丝洞，七个女妖赤身裸体，慌忙拿洗澡布把下身挡起来。八戒心里有话：你们这些畜生，为什么别的地方不挡，单把中间挡块布做啥？噢，原来这叫'中央挡布'，挡起来丑处是望不到了，但大家都晓得你们中央挡布（党部）里面的货色是见不得人的，臭不可闻。"

王耕香荡口镇破例说《三笑》 二十世纪三十年代初，无锡荡口镇上东桥南面有一家书场，邀请了苏州光裕社弹词艺人王耕香进场。艺人到达书场，告明弹唱《三笑》。场方说此地不能说《三笑》，如果贸然登台，势必遭到华姓地方士绅阻止，后果不堪设想。王耕香心中一怔，一时无别的书目更换，即与场方商量，由场方陪同他到各士绅家登门拜访，进行解释，并在全镇街头巷尾张贴"矮脚告示"（即广告），向地方士绅和群众打招呼。

当时，华姓子孙们得知书场邀艺人演唱《三笑》，要族中老长辈与之评理，年青力壮者则作好掀书台、夺三弦的武打准备。哪知第二天，荡口街上到处贴满大红纸写的"矮脚告示"，上面先说："荡口不说《三笑》，相传已久"，接着向华姓后裔和听众们说明："演唱的《三笑》，故事是虚构的，人物是捏造的，完全不是历史事实，恳请各界地方人士予以谅解"。并称华姓后裔均系知书达理者，还恭请他们"光临指教"等等。华姓长辈看后觉得有理，即命族人不可无理取闹。

第三天下午，书场开始演出，听众因从未听过《三笑》，一时门庭若市，书筹销售一空，临时加座满场，连门槛上也坐满了人。开书后，听众即被书情书理所吸引。从此"荡口不说《三笑》"的陈规即被破除。

魏钰卿、黄兆麟苏沪赶场　二十世纪三十年代初，擅演《珍珠塔》的苏州弹词艺人魏钰卿长期在上海演唱。许多苏州书迷捎信，要他回苏州演出，正巧临顿路青龙桥畔“国泰书场”准备开张，场主专程赴沪邀请他回苏州“开青龙”（首场演唱）。魏欣然应聘，并联络擅《三国》的评话艺人黄兆麟一起到苏州演出。但上海夜场演出合同早已签定，中途不能毁约。于是决定往返苏沪赶场。苏沪铁路一百公里，魏钰卿和黄兆麟每天上午乘火车从上海到苏州，在国泰书场演完日场，再乘火车赶回上海演夜场，连续奔波两个多月，直至演出结束。听众大饱耳福，也为他们不辞辛劳所感动，姑苏一时传为美谈。

“江南梅兰芳、江北靳华章”　从前，每年农历三月二十八日天齐庙节，淮阴都有为期六天的盛大会期。届时，海州、徐州、泗州、楚州（淮安）、扬州、泰州和涟水、灌云、泗阳、沭阳、宿迁、高邮、宝应等六州县艺人云集献艺。民国二十五年（1936）庙会期间，淮阴盐运官刘海峰带上手下人等，前呼后拥到会场看热闹。适逢工鼓锣艺人靳华章开锣唱书。靳当时正当年轻，中气充沛，嗓音洪亮，吐字清楚，西皮滚板，京腔道白。刘海峰听后大加赞赏，当场叫马弁赏给二十块大洋。并说：“唱戏江南梅兰芳，唱书江北靳华章。”此话说出，很快在六州县艺人中传开，靳华章也从此名蜚艺坛。

张幼夫力保高建忠　高建忠是扬州评话艺人，擅说《包公》。二十世纪三十年代初的一年在镇江做“年档”，听客很多。一天演到一半，竟脱掉皮袍，玩起“短打跳藤牌”。次日上午，书社联合会开会，不少人因高犯道规，提议要开除他出会。扬州弹词艺人张幼夫竭力劝阻，说：“目下书场不多了，就因为卖的货太少了。他这把邪火能抓住一般听客，生意好，书场能维持，也合场方意思。为一点半点事取缔一个人，场子关了，难道我们全玩露天吗？”众人一听，不再提开除高的话了。高因此非常感激张。后来，高建忠生意一度下降，来请教张幼夫：“五爷，我现在书上正路了，反而不卖座，你老说怪不怪？”张说：“这就坑在上正路。你的听客就爱你的‘邪火’，你不邪火就熄火了。你玩文，文不过《三国》，听文的与你不遇。观众要邪的，你又变了味，生意能好吗？”一席话提醒了高建忠，高又恢复了他的特长。

老倭瓜口技戏警察　滑稽大鼓艺人崔子明，人称老倭瓜，北京通州人。二十世纪三十年代末来南京鸣凤茶社演出，住夫子庙秦淮旅馆二楼单间。警察常乘查店敲榨勒索，一日，又有两个警察来旅馆找岔，老倭瓜把门一关，挂上门钩，养起神来。警察近至老倭瓜房间，忽听里面传出一男一女的说笑声，便拍门高喊：“查店！”老倭瓜不慌不忙开门，警察抢步进房，四处搜寻，除老倭瓜外并无女人，无奈悻悻而去。刚出房门，门钩“咔”的一声复又挂上，随即又传出男女的说笑声。警察赶紧回身，一脚踹开房门闯了进去，可仍没找到女人，警察问老倭瓜：“你屋里的女人呢？”“女人？我只有个老伴儿在通州。屋里只住我一个人。”“明明听见有女人说话，怎么一进来就没有了？”“这就奇了，要不请再找找吧。”“见了鬼了，”警察嘟囔着走了出去。没走几步，里面又有了女人的说笑声，警察莫名其妙，啼笑皆非。殊不知这是老倭瓜自编的一段口技表演。

王少堂施氏宗祠说《水浒》 《水浒传》的作者施耐庵的故乡东台县白驹镇有施氏宗祠。宗祠飞檐斗拱圆角，东西二厢，穿堂三进，前殿茶馆、中厅书场(兼办私塾)，后厅供奉施氏牌位。民国二十九年(1940)七月初六(一说十六日)，说书艺人王少堂应白驹镇兴汉茶馆陈三老板之邀，从盐城首次到白驹说《水浒》。一天之后，当时白驹镇上的头面人物杨培之，既是校董，又是闸官，他找到王少堂当面问道："王先生，你知道白驹是个什么地方？"王少堂一时不解题意，随口答道："好地方，好地方。""你知道《水浒》出在哪里？""这……不好！"王少堂吃惊了，连忙赔礼道："啊呀，我太大意了，贵地乃《水浒》作者施耐庵的故乡！""既然知道，为什么不到施氏宗祠去说书？""一定，一定去！"第二天，王少堂立即前往施氏宗祠，点烛焚香，三叩九拜，并在中厅书场连说《水浒》两天。说的是《武松十狠》，从打虎游街、巧遇武大郎、杀嫂、狮子楼、孟州充军、十字坡遇救，醉打蒋门神、血溅飞云浦，直到火烧蜈蚣岭等。书场听众数百人，却在听书时安静得针掉到地上都听见响。

张振业死后"还魂" 苏北琴书艺人张振业是宿迁埠子街人，民国二十九年(1940)加入中国共产党。他虽双目失明，但为人很有心计。抗日战争期间担任地下党联络员，以说书卖艺为掩护，为党传送情报，把情报塞在掏空的坠胡杆子里。民国三十一年(1942)秋，抗日游击队将一百多支枪藏在他家地窖里，由于叛徒告密，伪军把他抓去，逼他交出枪支和地下党的名单，他宁死不屈。伪军队长下令拉他出去枪毙，一个伪军对他打了三枪，他倒下了。不料过了三天，张振业背着坠胡又在解放区出现了。人们都说张振业死后还魂了，还有说张振业学会了"金钟罩"、"铁布衫"的武功，枪打不透，刀砍不入，越传越神。其实那个执行枪毙的伪军从小失去父母，张振业经常用说书的钱买烧饼给他吃。这次他做了手脚，枪口一偏，子弹从张振业的头皮和耳下擦过，瞒过他人。便有这死后"还魂"的故事。

谷繁培药店送春 民国三十年(1941)农历正月初五，高淳送春艺人谷繁培与搭档谷繁华外出送春。上午十时许来到狮子乡中药店门口，药店的小老板手持捣药工具，对他们说："如能唱出这用具的来历，我送你们一百元大洋。"谷氏二人即说："可以。"唱了一板(四句为一板)"见之歌"："慢慢打来慢慢敲，刨倒大树有柴烧，送到晚来送到黑，就在主家歇一宿。"小老板说："你们送吧。"谷繁培唱起了药店里各种药材和专业用具来历的春词。在高淳地方有一规矩，到药店送春，连唱三板，店家就要出两块大洋和办一桌酒席，为此送春艺人一开口，店主立即给钱请转。当时谷氏二人已连唱二十几板，行人观众越聚越多，定要看个究竟，店里伙计忙报大老板。大老板情知不妙，向谷氏二人忙赔不是，并请进堂屋酒席款待，才算了事。

王继云卖地学艺 苏北大鼓艺人王继云，幼年在书场卖糖糊口。因常年受唱书艺人熏陶，以至迷上大鼓，三十岁时，正式拜师学唱。王继云从艺以后，为提高书艺拜师访友，不惜代价。民国三十二年(1943)前后，为学唱《无盐春秋》这部长篇，他把赖以养活一家老小的三亩七分地全部卖掉，用来支付广拜师父的学艺费用。曾以十块银元一场书的代价学

书，直至学完《无盐春秋》全部。

唱大鼓除叛徒　抗日战争时期，泗阳县武工队队长李跃率领武工队潜住大兴庄敌占区。时有一叛徒(名不详)当了汉奸，投靠了驻洋河的日伪。叛徒常用游击战术领着日伪军来偷袭地方政府，危害极大。中共上级党委决定要武工队除掉这个叛徒。武工队长李跃探知这个叛徒是个书迷，常带人到大兴庄听书，于是就派会唱大鼓的武工队员小杨在大兴庄摆下书场。李跃等队员潜伏在集上一家茶馆里。小杨上场不一会儿，叛徒带几个伪军就到了书场。小杨机警地把书段子设下一个扣子，笼住听众说："大家稍息，让我喝口茶润润嗓子。"提起茶壶一倒没有水，就说："请列位稍等片刻，我去冲壶茶来。"小杨提茶壶进了茶馆，将消息告知李跃，回到书场又唱起来。李跃等武工队员穿着长衫，进入书场，待接近叛徒，掏出短枪"叭叭"两响，就把叛徒撩倒在地。此时书场大乱，满街也跟着大乱起来，弄得几个伪军晕头转向，夹着枪慌忙逃回洋河去了。

周家柏溧阳对春　民国三十六年(1947)农历腊月十七，高淳送春艺人周家柏与两个师弟一起到溧阳永加桥送春，他们唱了一板又一板，群众交口称好。此时走来一人，四十岁左右年纪，自称是当地送春的"春头"王海生，他毫不客气地说："你们来此送春，可懂唱春的规矩?"周家柏一看来者不善，答道："小弟略知一二，请指教。"王问："文家府上哪里?"周答："小舍南京(指送春的来处)。"王又问："是坐轿来的，还是放出来的?"周又答："来得急促，马跳来的(自己来的)。"王说："我要带马。"周答："小弟奉陪。"说完立即将手中的春锣给王同进茶馆，并引来不少看热闹的人。周家柏反宾为主，从对唱《太平春》起，一直唱到《十层府门》、《颂茶叶》、《一百零八码头》。王海生初能应付，后则逐渐不支，最后甘拜下风，倒赔了周家柏一行三人十多天的饭资费用。

徐立业当周发乾之面唱《周发乾杀妻》　解放战争时期，灌南县有个保安大队长周发乾。他原是个土匪头子，做过汉奸，心狠手辣，鱼肉乡民，无恶不作。还亲手杀掉了妻子。当地民主政府乡长左霞必和艺人编写了以周发乾杀妻罪恶事实为基本内容的工鼓锣书目《周发乾杀妻》，由艺人徐立业演唱。徐立业人称"重机枪"，他使出浑身本事，把个周发乾鞭挞得声名狼藉。周发乾听说此事后，又急又恨又无可奈何。

一日，徐立业唱书唱到了周发乾的老家灌南，被周的手下探知抓住，送进据点。周发乾劈头就问："你会唱《周发乾杀妻》?"徐立业受惊心慌，一时语塞。周发乾哈哈一笑，说："在别处唱不算本事，有种的敢在我面前唱呀?"徐立业心想，是祸躲不过，抓进来反正别想活，不如豁出去，死个堂堂正正。把心一横说："我敢唱，就怕你没种听!"周发乾一阵奸笑，大腿一拍说："唱。"徐立业二话不说，左手锣、右手鼓，猛击一阵，想是今生最后一次唱书，不能让人看扁，抖起精神，放开嗓门，使出看家本领，直唱得满据点人听得如痴如醉，唱得周发乾脸紫脖粗，翻白变青，又不好发作。书到唱完，徐立业梗着脖子等死，忽听周发乾憋出一声："看赏!"命手下取来四十块大洋给徐。徐立业给闹懵了，只见周发乾一派流氓自嘲腔

调:“老子雄才大略,行事自然非常,岂是你们凡夫俗子所能体会得了?快给我滚吧,别再叫我抓住!”徐立业一听放他走,不管真假,撒腿就跑,出了据点顺着高粱茬子,一气跑了几十里,来到杨范庄他徒侄张广举家,连睡三天三夜。此后,他的《周发乾杀妻》就唱得更响了。此事在苏北海州、灌云、沭阳、淮阴一带广为流传。

陈毅将军听白局 有个唱白局的人,叫陈洪祥。带着一家人逃难到乡下,住在茅山脚下。这里当时正住着陈毅将军带领的新四军。

一天,新四军打了个大胜仗,说是要开个军民联欢祝捷会,好好乐一乐。不知道是哪个多嘴,说陈洪祥唱白局很有名气哩,还是个挂头牌的,非要他在会上来一段。这天,陈洪祥正在家里修锄头,突然见陈毅将军走了进来,说是代表新四军请他上台演唱白局。陈洪祥一听是陈毅上门,一时有些局促,连忙说:“陈将军,这么大的祝捷会,南京白局的小段子,哪块能登大雅之堂呢?”但陈毅坚持要他演出。并在演出前对战士们说:“告诉你们,你们别以为他是唱小曲、唱旧曲的。小曲也可以唱嘛。秦始皇筑长城,弄得孟姜女好好的小夫妻团不了圆。日本鬼子就是秦始皇,我们只有打败了日本鬼子,才能使孟姜女的一家团圆。”

陈洪祥为此很激动,便唱了《孟姜女哭长城》、《金陵四十八景》、《卖油郎独占花魁》等拿手段子。

陈洪祥那次是越唱越有劲,可开心啦。直到中华人民共和国成立后,陈毅元帅在南京还接见过陈洪祥呢。

刘正荣代徒请客 从前艺人收徒并非等闲,有“师访徒三年,徒访师三年”之说。徒弟拜师学艺,先要写帖,要出压帖礼。常有人因出不起压贴礼,请不起客告吹。苏北大鼓艺人刘正荣深知内中甘苦,他在收第二个徒弟苏彦楼时,得知苏家贫寒,出不起压贴礼,请不起客,但“行规”严格,徒弟拜师不写帖不请客则得不到同行的认可,不能在江湖上“跑腿”。为此,刘正荣决心冒风险。首先在艺人中申明,不要压帖礼,破例收苏彦楼为徒,同时又拿出自己的积蓄,替徒弟宴请同行各门派、知名艺人。这一善举颇得同行赞赏,在苏北一带艺人中也广为传扬。

郝圣坤唱书治病 1950年春,徐州大鼓艺人郝圣坤在新沂高塘沟集镇演唱《杨家将》。说到杨文广征南归来,被奸臣诬为内奸,打入南牢,受尽折磨。书唱到此处,留下悬念。说后情三日后下次逢集再说。这本是艺人惯用的“迷魂掌”、“拴马桩”手法,不料一老妇此时在书场饮泣不已,回家后竟茶饭不思,卧病不起。其子极孝,把饭食送到床前,老妇含泪对儿子说:“儿啊,文广进了大牢,至今生死不明,叫我怎么吃得下去呀?”儿子知道原委,笑道:“娘,那是说书人讲故事,你老人家可不能听书掉泪,替古人担忧!”老妇不信,一定要儿子到城里去打听消息,看杨文广被救出来了没有。儿子没有办法,只得答应。临出门时,老妇还要他把饭食也带上送给杨文广吃,算是她的一点心意。

儿子到哪里去打听消息呢?只好去找郝圣坤,但不知道郝在哪里赶集,苦等了三天,等

郝圣坤再来续书。这三天，老妇滴水未进。第四天早上，郝圣坤又来高塘沟赶集，听了老妇儿子的陈述后，笑道："莫急，莫急，带我去你家，我自有办法。"他进了老妇家门，先敲了几点鼓板，尔后朗声唱道："大鼓敲，钢板响，南牢救出杨文广！"老妇听后，顿觉浑身轻松，腹中亦感饥饿，翻身下床，连声喊道："儿啊，饭菜好了没有？……还是我自己去做吧！"

"通姓名"决出胜负　1950年春节，扬中葛春根到新坝唱麒麟。他胸前挂小鼓，手执半爿叉，自敲自唱，另有打檀板、拉胡琴、扛麒麟者三人。当地演唱能手朱龙宝见了，疑为外地走江湖的艺人。又见他人小，遂联合七个演唱小组与葛春根"对麒麟"，企图将葛撵出新坝镇。他们一个接一个提问，不让葛唱答，形成围攻态势。葛春根沉着应战，抓到一个间隙立刻起唱："锣鼓一打格排排，各位师傅听开怀，唱麒麟历来有规矩，一家一个慢慢来"，接着，他把自家祖孙几代，诸亲六眷，七大姑、八大姨一大串的姓名住址，不间断地连唱了十几分钟，仅用"通姓名"的招数，就把朱龙宝等人唱呆了。这些人知道自己不是他的对手，未等唱完就都悄悄地离开了。

顾振寰书场答长联　1950年新沂评词艺人顾振寰在睢宁古邳演出《三国演义》。这天，他刚破题说出"孔明出山"四字，座中站起一老者："慢！不知顾先生可有评说《三国》的资格？""此话怎讲？"他问："鄙人闻听西蜀武侯祠有一长联，概括诸葛亮一生之功绩，不知顾先生可曾听说过？"顾振寰一笑："噢，原来老先生要考考我？但不知如何考法？"老先生手捻胡须，笑道："古邳乃楚汉相争之地，人才荟萃之乡。无真才实学者怎敢登古邳书场讲台！顾先生若能一字不错地说出此长联，方可说书，今天的书钱嘛，老朽全包了！倘若说不出来么，嘿嘿……"他这一声冷笑，书场登时炸了营："撵他滚！""快说！"……顾振寰双手抱拳，面带微笑，拖了一句长腔，"请听了"："收二川，排八阵，六出七擒，五丈原中点四十九盏明灯，一心只为酬三顾；取南蛮，定西蜀，东和北拒，中军帐里演金木土爻一卦，水上偏能用火攻。"顾振寰越说越快，掷地作声。老者听罢，丢下十万元人民币(旧币)笑道："不成敬意，权作老朽垫一点书头钱吧！——顾先生，请开讲！"

丁世云拉坠子　丁世云是苏北琴书盲艺人，坠胡拉得特别出色。每场琴书演出之后，听众总要他来一段坠胡独奏，才肯让他收场。他演奏的独奏曲《百鸟朝凤》，时而奏出潺潺流水声，时而响起燕语莺歌。他自创的《姑嫂拌嘴》、《狗戏猫》等独奏曲，惟妙惟肖地模仿了人声话语和猫叫狗吠的音态。演奏时，他擅将胡弓除去，随手抓一只竹筷作弓，音响毫不逊色，当独奏进入高潮时，用指缝中预藏的刀片，突然割断一根琴弦。当听众惊愕之际，他若无其事，用剩下的独弦继续演奏。此时，经常博得听众的满堂彩。他还创造性地将京胡与坠胡同拉，为琴书的伴奏增添新的技法。

张家诚讽喻造反派　张家诚是苏北大鼓演员，"文化大革命"期间被打成牛鬼蛇神，受到"造反派"的批斗。一天，"造反派"召开大会选举头头，为了庆贺一番，便让张家诚到会上说段大鼓书。张家诚来到会场，不慌不忙，笑容满面，走上舞台，说道："今天我给诸位讲

段故事吧。""好!"台下一片掌声。张家诚接着说:"今天造反派的领导要我到选举会上说一段书,我很高兴。我急忙离开家,路过百花园(书场)旁边的养鱼池,见一群鱼在吵架,我懂鱼的语言,一听,原来这些鱼在选头头,它们争当头头,一个不让一个。黑鱼说:'我当头头。'鲤鱼说:'不行,头头应该我当。'草鱼说:'头头我也能当。'相互争吵,喋喋不休,竟至打了起来。这时,一贯不干好事的鳖鱼过来说:'你们都别争,这个头头我来当。'因为鳖鱼一贯干坏事,整天尖着头吃浮食,大伙都叫它'尖头鳖子',于是,黑鱼、鲇鱼、鲤鱼都说:'好,就让尖头鳖子当头头吧!'鳖鱼就当了头头。"张家诚的故事刚讲完,台下一片掌声。几个新当选的造反派头头忽然悟出什么,站起来吼道:"张家诚骂我们是尖头鳖子,他反党、反对文化大革命,打倒张家诚!"从此给张家诚戴上了反革命分子的帽子,直到1978年方得到平反。

谚语、口诀、行话

谚　语

学艺谚语

井掏三遍吃好水，人从三师武艺高。

刀不磨会锈，曲不练结皱(结结巴巴，不熟练)。

拳不离手，曲不离口。

少年不练功，老来唱不动。

不怕功底浅，单怕不肯练。

读书贵明理，学艺贵求精。

书到知羞处，方知艺不高。

不怕千招会，就怕一招鲜(独有)。

三年胳膊十年腿，廿年难练一张嘴。

学艺不精，误了终身。

若要精，细心听。

千排不如一听，千听不如一说。

响档漂出来(营业情况不好叫“漂”。谓响档是经过若干次失败始得成就的)。

台上说书，台下学书(平时多观察学习，丰富自己)。

生意不如手艺，手艺不如口艺。

要能滚瓜烂熟，天天上床默默(复述，又称“悟书”)。

跟大将一天，胜小卒三年；(大将：名师名家)学大将一句，胜小卒三船。

响勿见、孵房间。(稍有名气而自满会是昙花一现，故习艺要闭门安心，甘于寂寞。)

台上一分钟，台下十年功。

三天不练手生，三天不唱口生。

行艺谚语

背包囊，走官塘，东飘西荡，吃尽当光，若肯钻研，可成响档。

上台公子，下台花子。（谓艺人处境）

同行既是冤家，同行又是一家。

金正月，银二月，慌慌忙忙过三月（指经济收入）。

近复必漂，久渴必得。（复：重复演出；漂：听众日少；渴：少见演出；得：演出生意好。）

扫脚连年档，十档漂九档。（扫脚：春节前演出；年档：春节期间演出。）

没有真功夫，不必跑江湖。

上台无大小，下台分高低。

香火无大才，衣食住行嘴上来。（香火：指童子书艺人行艺。）

童子过冬，肥肉加葱。（谓冬闲时童子书艺人生意好，能吃上好东西。）

一个独脚虎，两个并蒂莲，三个活捣蛋。（指拼档行艺的搭班效果。）

恋穴必水。（又作"恋地必水"。指久在一个地方作艺，生意必定不好。）

恋房必水。（房：房事。指贪色。）

生象如烈马。（生象：外来的艺人；烈马：喻受欢迎。）

愿接响地，不接倒地。（响地：书艺高的艺人刚上演过的书场；倒地：书艺低的艺人刚上演过的书场。）

说书先生上任官。（犹言"新官上任三把火"，指艺人新到一地说好前三场书。）

愿帮千金，不帮一言。

宁帮一斗米，不帮一句艺。

人说书，书说人。（谓有的艺人说表中有创造，能将书说活了；有的则靠书情取胜。前者以表演胜，后者以书情胜。）

卖豆腐怕掉秤砣，说书就怕放穴。（掉：丢；穴：松扣子。）

挣钱不挣钱，要看场儿圆。（场上听众多。）

书熟人不熟，人熟书不熟。

口　　诀

尖念团，不值钱；团念尖，无祖先。

千斤念白四两唱，嘴里功夫是海洋。

无巧不成词，无理不成书。

文《吊孝》，武《南唐》，《珍珠塔》是道情王。

假戏真做，才能上座。

心里空，听众松。

目中无人，心中有人。

评话评话，先评理，后说话。

受洋不受相，受相不受洋。（相：老听客、行家；洋，一般听客。指不同书目适应不同听众。）

大书一股劲，小书一段情。（大书：指评话。小书：指弹词。）

大书怕做亲，小书怕交兵。（亲：婚恋情节。）

大书全靠劲，小书全靠静。

无巧不成书。

一表三千里，表到哪里是哪里。

关子抓得牢，听众勿会跑。

说书容易种根难。（根：设置伏笔。）

关子就是书，无关不成书。

关子好说，表书（关子书前的铺垫、伏笔）难做。

关子毒如砒。（砒：喻强大的吸引力。）

噱乃书中宝。

表是书中宝。

无噱不成书。

一笑遮百丑。（笑指使观众发笑）

响粳不如哑糯。（谓嗓音亮不如有韵味吸引人）

腔圆字不正，赛过勿曾听。（赛过：意“如同”。）

十簧九崭。（簧：说表中新添的引伸内容。崭：新而受欢迎。）

表书不清，听客不明；衬托不到，听客直跳。

少年勿要油，老来勿要厚。（油：油滑。厚：罗嗦。）

书怕干，地怕淹。（干：喻干巴乏味。）

大曲要媚，小曲要味。

学会十三韵，说书不要问。

记住地址、人名、府城、情节，一辈子唱书有吃喝。

书好唱，漏难补。

说书靠“使水”，唱戏两条腿。（使水：添枝加叶。）

人有高低，口有阴阳。（阴阳：指抑扬顿挫。）

话要找尽，意要说透。

交待不清，如暗刀杀人。（交待：指说表。）

吐字要准，咬字要狠。

不怕胡扯，就怕没有扯。

要想人不走，空枪不离手。（空枪：指悬念。）

有了无影鞭，不怕不给钱。（无影鞭：喻艺人表演时现挂即兴说表的“飞来扣”。）

说书有后劲，越听越高兴。

神断意不断，话断气不断。

说书讲究七音：喉、唇、齿、舌、腭、鼻、脑后音。

气重音就壮，气轻音就薄。

开口神气散，舌动是非生。（艺人开讲前应聚精养神，不能与听客闲聊。）

口到、手到、身到、步到、神到。

说表好是个稳，角色好可以盛。

开讲用眼神，抓住听众神。

一说二唱三家什。（家什：指艺人藉以表演伴奏的乐器。此处代指伴奏技艺。）

说《三国》、做《水浒》，喊煞《东汉》，跳煞《金台》，唱煞《珍珠塔》。（说、做、喊、跳、唱，分别形容各个书目说表中主要的凭藉技艺，也是各书目表演风格的突出体现。）

不管中不中，先拉三百六十弓。（指开演前须先“闹场”。）

真中有假，假中有真。

一哭一笑，胜过千腔万调。

打神骂鬼，只能糊嘴。

剪写念跳齐全，人请做会接连。（剪写念跳：童子书表演的四种技艺。）

一台锣鼓半台戏。（喻伴奏的重要性。）

识数不识数，手眼身法步。

曲无情不感人，艺无理不服人。

学会绵羊叫，才像大鼓调。

唱要有板眼，说要有弯弯。（弯弯：喻书情要曲折。）

扬琴离档，不如不唱。

气断音连，音断意连。

《书品》：快而不乱，慢而不断。放而不宽，收而不短。冷而不颤，热而不汗。高而不喧，低而不闪。明而不暗，哑而不干。急而不喘，新而不窜。闻而不倦，贫而不谄。（《书品》，相传为清代乾隆年间苏州弹词艺人王周士所撰，为其说书正面经验的总结。是对如何说好书

的标准要求，被后世艺人奉为艺诀。）

《书忌》：乐而不欢，哀而不怨。哭而不惨，苦而不酸。接而不贯，板而不换。指而不看，望而不远。评而不判，羞而不敢。学而不愿，束而不展。坐而不安，惜而不拼。（《书忌》，相传为清代乾隆年间苏州弹词艺人王周士所撰，为其说书反面经验的总结。是指说书时应当防止的弊端，被后世艺人奉为艺诀。

行　　话

江苏曲艺的行话，是各曲种艺人在社交生活中因特殊需要而创造使用的一种行业语言。艺人因经济地位不同，其行业语言的作用亦各异。经济发达地区的曲种，艺人的经济收入较丰，其代表人物在群众心目中有一定社会地位，他们在语言交流时，很少使用隐语、暗语，其行话主要是本曲种的名词术语一类，用以介绍书目的种源、演出的形式、表演的技巧等等。经济不发达地区的曲种、艺人经济收入不丰，从艺者中盲残人占相当比例，其演出实为以此乞讨，因而社会地位低下。他们为维护自身利益，保护自身安全等，在相互间语言交流时，为避免外人听懂，因而产生了自己的暗语性"行话"、俗称"揣语"。揣语除反映有关其曲种内容外，还涉及到社交生活的各个方面。但同一地区的曲种，如徐州的大鼓、渔鼓、花鼓、琴书、三弦、评词的揣语基本相通；淮阴、连云港的工鼓锣、大鼓、琴书、肘鼓子、童子书、花船、牌子曲的揣语也大体一致。中华人民共和国成立后，曲艺艺人的社会地位、经济生活起了很大的变化，具有江湖行帮性质的"揣语"已渐次减少传授、使用和流传。有用的行话则得到广泛使用。"行话"分曲种选录了苏州、扬州曲种的行话（名词、术语）、苏北有关曲种的揣语（暗语）。而所录揣语，以与曲艺直接相关的内容为准，关于社交生活方面的种种，均未收录。

苏州评弹行话

说书——评话、弹词的统称。

大书——苏州评话的别称。

小书——苏州弹词的别称。

着甲书——因故事中人物都穿盔甲，争斗时都为骑马、用长兵器的武将故名。

长靠书——即着甲书。

短打书——故事中人物争斗时手执朴刀、短剑等短兵器的书目。

公案书——评话书目中以审理冤案、疑案为主要故事的书目。

折子书——能独立成回的长篇中的某一段。

关子书——内容造成悬念后，能把故事推向高潮时的情节。

弄堂书——形成关子之前的铺垫内容。

软裆书——即弄堂书。

还魂书——刚演出过的书再从头复演。

书　络——全书故事情节的脉络。

开　书——第一天演出。每天上台开始演出也称开书。

剪　书——演出告一段落。

一排书——演出十天。

童子戳——童年上台演出，靠天真稚气讨人喜欢。

码头老虎——一些专门在某一乡镇演出，而生意特别兴旺的艺人的代称。

晾行头——艺人为显示阔绰和引起听众兴趣，不断更换自己的演出服装。

家　什——用具的泛称。此处专指弹词的伴奏乐器。

落　回——每天演出结束，暂告段落。中间休息片刻称小落回。

单　档——单身一人演出。

双　档——两人合作演出。一男一女拼档称“雌雄档”，两人均为男性称“男双档”，均为女性则称“女双档”，夫妻两人称“夫妻档”，兄妹拼档的称“兄妹档”。

敌　档——在临近地方相遇或在对面书场内演出的档子。

响　档——在听众中影响大、有号召力、上座率高的演员。

种　根——为后面要说的情节和人物先作好铺排。

道　中——说书人对同行的称呼。

出码头——到外地说书。

踏场子——寻找书场说书。

接场子——定书场。

盘　洋——定金。代替盘礼，表示敬意。

场　东——书场老板，东家之意。

开青龙——新开的书场请去第一次演出的艺人称为“开青龙”。

破　口——艺人第一次上台说书。

篇　子——弹词中的唱词，也叫“唱篇”。

口　冲——台上说书说错。

口传心授——师父用口头逐句向艺徒传授书艺并作书台示范表演。

五台山——比喻书场内只有五张方桌，三个听客，极言演出生意不佳。

坐庄听客——每天必到的听众。

神仙、老虎、狗——场方对待艺人的三种态度。业务好，酒肉款待，敬如神仙；业务稳，

惧之如虎，不敢怠慢；业务差，冷淡轻视，呼来喝去，贱视如狗。

扬州评话行话

大　书——内容比较规范的长篇传统书目。

小　书——反映平民百姓、社会低层生活的书目。

方口书——书中王公大臣、英雄豪杰等正面人物的语言多用官话的书目。

圆口书——书中衙役、商贩、丫鬟、媒婆、市井无赖等低层小市民的语言全用扬州方言土语，说得圆滑、通俗的书目。

热　书——情节进入高潮，矛盾冲突尖锐，悬念强烈，引人入胜的书回(段)。

冷　书——两个高潮之间的叙述和铺垫，情节不热闹的书回(段)。

关子书——情节发展到最高潮，内容紧张激烈、矛盾尖锐的章节或书回。

书外书——紧密联系书中的情节充实内容，所插说的原书中没有的故事。

堆功书——连续说出若干书句，快速有力，字字清晰，如珠落玉盘一般。

单片子书——人物少，叙述多。

跳蚤书——只说热书，不说冷书，跳着说，故事断断续续不连，起承转合不完整。

跑马书——情节平淡的段落。加快叙述，一带而过。

砌墙书——得老师真传，功底扎实，基础深厚，像砌墙一样齐整。

捣鬼书——老师传艺只说个大概，徒弟就登台卖艺，糊弄听众。

悟　书——老师传艺后，徒弟默默领会书中的内容情节与人物事理。有艺术才能者，能将老师传授的书目加以创造发展。

焐　书——说书人自己默默地复习，演练书目。

还　书——老师传授后，说一遍给老师听。

还魂书——徒弟出师后，演了一段时间，再到书场听老师说书，并说与老师听，请老师加工拨正表演中的差错。

荟　书——几位说书先生同场说书，各说一节。

灯　书——晚场灯下说书，书场门口悬挂风灯。

堂会书——应邀到听家厅堂说书。

听仙鹤书——听书人无钱付书资，站在书场外透过门窗，两脚直立，伸长脖子听书。

起肥堆肉——把书中平铺直叙的情节，通过语音、节奏、神态说得引人入胜。

抽巷子——书中许多精彩段落，犹如大道两旁的若干小巷，老师怕徒弟超过自己，或因徒弟对老师不尊，传授时抽掉几条“巷子”(留一手)。也称“抽行子”。

乱石铺街——听老师说一遍书，未经具体指导，情节、语言没有理顺，徒弟即登台说书，信口而谈。

单　飞——单独跑码头，坐台表演。

开　荒——到没有演出过评话的码头或新开张的书场去说书。

码头话——说书人所讲各地方言土语。

回　牌——谢绝书场邀请。

起　堂——艺人的书艺欠佳，听客陆续退场（又称抽签）。

野鸭子——有师承关系的说书艺人对没有师承关系的说书艺人的称谓。

铁门槛——指今江都邵伯镇。当地听众要求严格，常指出说书艺人书词中的错误，因而说书艺人称邵伯镇为“铁门槛”。

琴书行话

小丝儿——琴书。

大丝儿——坠子。

单条儿——渔鼓。

月干儿——山东快书，原叫“唱武老二”的。

荷　叶——荷叶落子。

蔓子话——唱长篇大书。

单　口——一人说唱。

双　口——两人说对口。

书　地——书场。

地　硬——识戏懂行的人多。

地　瓤——识戏懂行的人少。

撂明地——赶集赶会打地摊演唱。

扒　窑——自找地方演唱。

垫——开正本书前唱个小段儿。

开买卖——开书。

推——停止演唱。

撑——继续演唱。

捆　儿——也有叫帽头儿、扣儿、撅儿。指小书帽。

火——唱得好，唱响了。

念　拙——说唱得不好。

高　楼——也叫“高棚”，指在舞台上演出的节目。

耍　口——手板、简板。

揣　语——艺人、江湖人的行话、暗语。

甩　头——段子书。

秧子蔓——多场大书。

短巴棍儿——一至三场的曲艺书目。

段子活——唱小段的。

滚大梁——把称谓、朝代等说唱颠倒了。

工鼓锣行话

拉丝的——指唱琴书。

明点子——指唱大鼓。

耳目耳目——听。

马梁嗨嗨的——听书的人很多。

得　穴——挣到钱。

水　穴——挣不到钱。

贵前人——师父。

艺　传——也叫“有门坎”。指有师父。

海清腿——也叫“没门坎”。指没有师父。

传来的——师父传授。

拾来的——自己学的。

白　场——白天演唱。

昏天子——晚上演唱。

苏北大鼓行话

锤皮的——唱大鼓书。

拴马桩——卖关子。于此时收钱。

拿签子——也叫“拿圈子”,演唱时收钱。

打小转——唱书结束,听众要求再唱。

挖二道皱——第二次收钱。

幌　子——锣。

团球子——鼓。

推　了——散场。

盘　道——艺人间行话盘问是否是同行。

花船行话

漂　子——花船。

风　高——船行得快。

下　桅——船行得慢。

柱　子——“船瓤”演员。即顶船演员。

拐　子——撑船演员。

揉篙子——打场子招引观众，准备演出。

大　蟒——胡琴。

盖　天——锣。

结　蒙——鼓。

旋　子——钹。

徐州花鼓行话

旋风撵儿——唱花鼓的。

白虎台——指台口朝西的戏台。艺人认为这种台不吉利，演出前必须“破台子”。

使　托——哄人的。

买　故——停演。

且　故——收钱。

扒　砍——说、唱、念、做全错了。

徐州评词行话

平　推——说评词。

袍带书——唱宫廷文职官员的书目。

瓦屋檐——武侠书。

长枪书——古时争战书目。

针线匾买卖——也叫“小口买卖”，指“公子遭难，小姐养汉”一类表现普通人日常生活内容的书目。

单巴棍——能唱一二场较精练的书目。

顶门杆——艺人最拿手的一部书。

无锡评曲行话

道　中——同行。

做朝阳——进书场演出。

点　蓬——开场。

做念地——露天演出。

赶混档——赶集演出。

入　阁——书说得好。

受　册——听客。

出　布——凑钱。

扛四脚子——跑码头做生意。

老　龙——檀板。

短　板——三跳板。

点　子——点鼓。

格　斯——胡琴。

柳　条——弦子。

四角子——方桌。

钻天子——书目《珍珠塔》。

红鞋子——书目《何文秀》。

汉　老——书目《顾鼎臣》。

双　飞——书目《双蝴蝶》。

月　金——书目《玉鸳鸯》。

大开口——书目《麒麟豹》。

红　披——书目《大红袍》。

小热昏行话

拖　街——艺人于演出前敲小锣、唱《小锣赋》绕街一圈，吸引听众。

卖　口——演出前上下手说一段滑稽以引逗听众。

桥　梁——放梨膏糖箱子的木架子。

卖　包——放乐器及梨膏糖的小木箱。

甜　头——糖。

花雪肯——花色糖。

药　肯——止咳梨膏糖。

生世海不海——生意好不好。

丹阳啷当行话

本　头——啷当说唱的正书。

滩　头——啷当正书前说唱的小故事、笑话。

接　口——不同人物对话和唱与白间的衔接。

散　白——念白，如话家常，多用本地土语。

板　白——念白以击板相助，如韵白，为半文半白，多用"官话"。

打　趣——编诌的笑料。

煞　板——收场词，用"板白"。

的　笃——对伴奏乐器竹板、竹鼓的称谓。

滚　弹——敲击竹鼓的技巧。

唱春行话

敲　头——春板，又称"龙凤板"。

马　铃——春锣。

打五件行话

靠　山——打五件曲种。

侃蔓子——演唱。

太核儿——锣。

软皮子——鼓。

硬皮子——板鼓。

苏中道情行话

环条子——唱道情。

清风明月——伴奏乐器渔鼓和简板。

踩　街——走街串巷卖艺。

闯　席——到茶肆酒坊卖艺。

跑底子——到航班船上卖艺。

闹　土——在农村卖艺。

内　档——在书场说唱。

落　点——在乡镇卖艺被听客留住。

条　赋——开场白。多自谦语，含有打招呼意思。

点　蓬——正式演出前的滑稽动作和语言。

吐　熏——说唱得不好。

促　把——说到关子时向听众敛钱。

嗨　得——生意好，收入多。

开　账——离开演出地点。

扒　山——"虎"音的代称。如"二胡"、"水浒"等均以"扒山"称谓。

团册子——说书。

窑　口——书场、住宅、旅店。

闯兜子——大风时唱。

打水仗——下雨时唱。

漂鹅子——下雪时唱。

国　册——《三国》。

扒山子——《水浒》。

溜　子——《白蛇传》。

一枝花——《白牡丹》。

锥　子——《珍珠塔》。

白　鹤——《韩湘子》。

妥　册——只说不唱。

海　环——多唱少说。

减　环——少唱多说。

闹　魔——演唱时有人干扰。

遇囚童——因有人捣蛋,艺人不肯说唱。

童子书行话

扇　子——手鼓。

扣——唱。

扣册子——唱书。

陆语新——说。

陆册子——说书。

一板子——一小段。

户　阁——神书内坛。

大　支——锣。

大　丕——鼓。

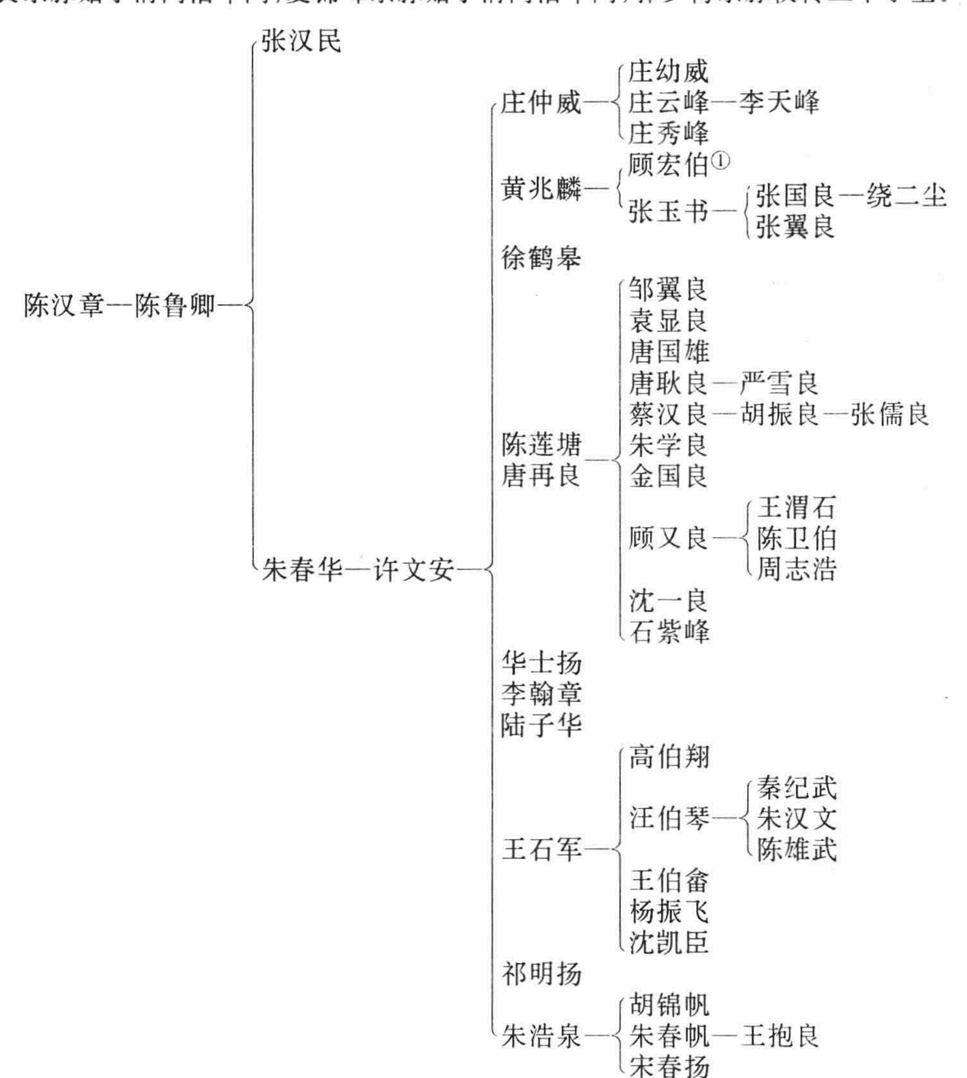
斑烂子——胡琴。

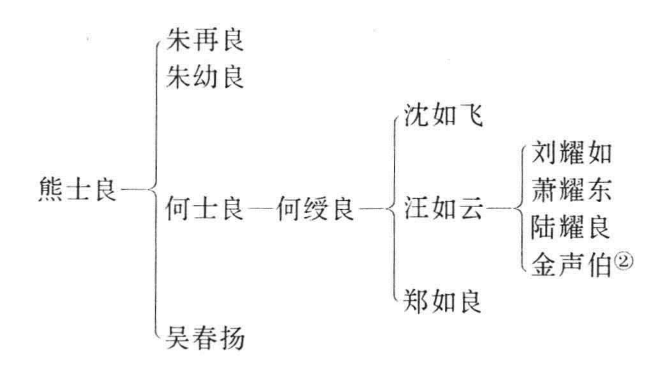
阴　阳——板子。

其　　它

苏州评话传统书目历代传人系脉

《三国》历代传人系脉　有四个系脉：陈汉章、许文安系脉始于清嘉庆、道光年间；熊士良系脉始于清同治年间；夏锦峰系脉始于清同治年间；郭少梅系脉仅传三个学生。





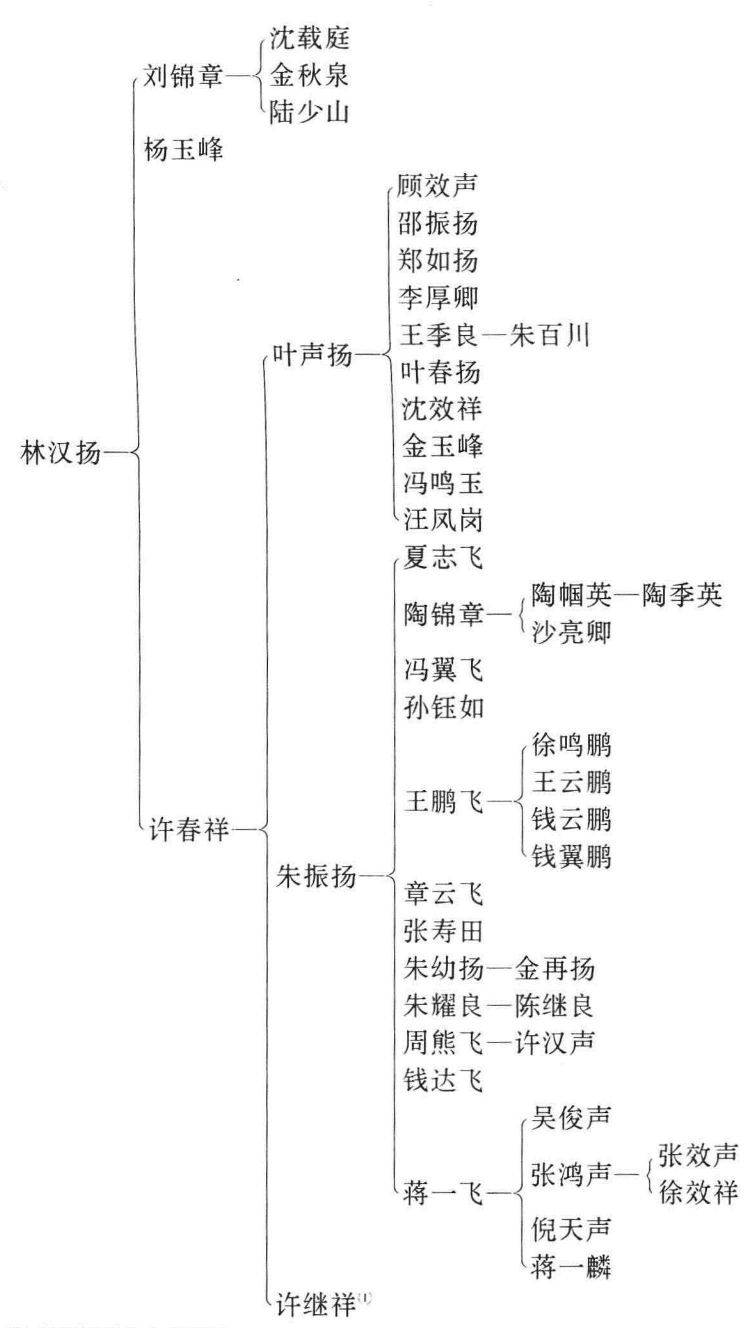


郭少梅—
- 王铁梅
- 蒋少泉
- 张馥泉

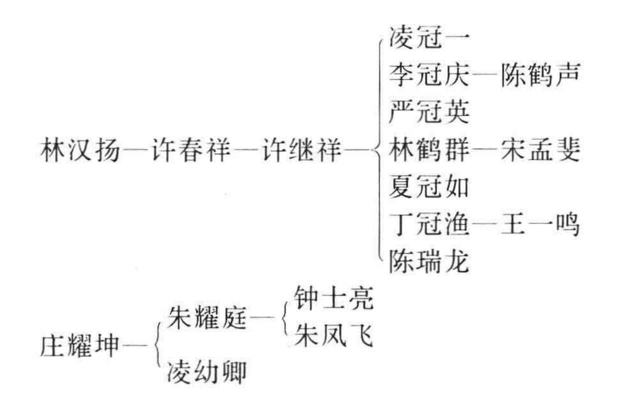
注:①顾宏伯是杨莲青的学生,以说《包公》为主,为向黄兆麟学习说表艺术,又拜黄为师,也说《三国》。

②金声伯不是以说《三国》为主的演员,在已成名后再拜汪如云为师。

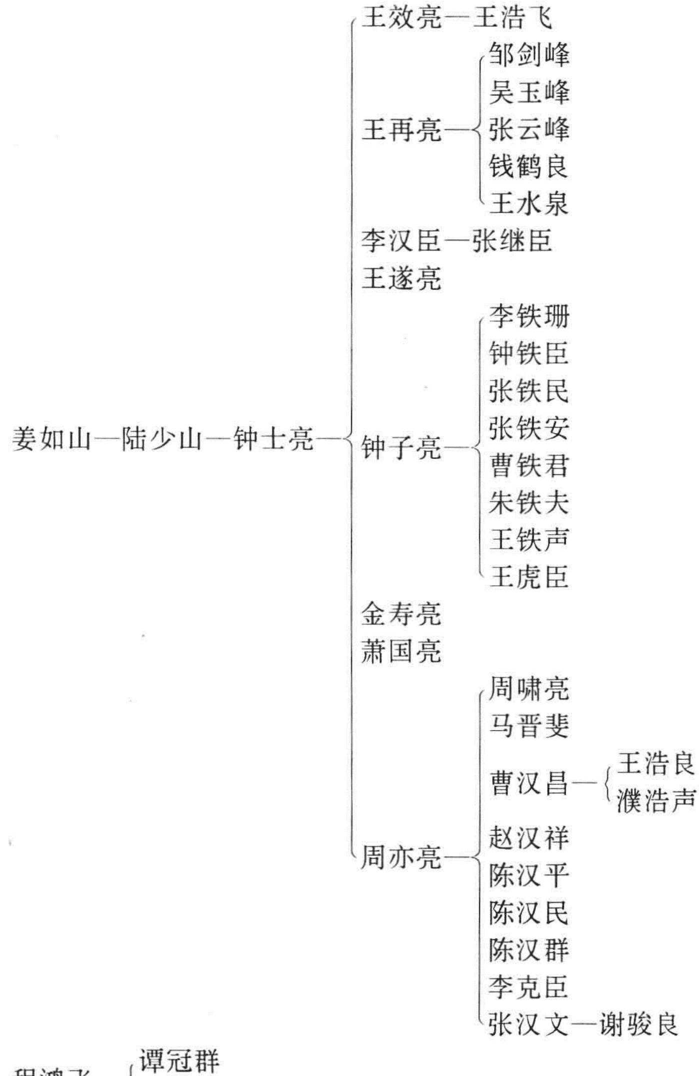
《英烈》历代传人系脉　有两个系脉：林汉扬系脉始于清咸丰、同治年间；庄耀坤系脉传至钟士亮则改以《岳传》出名了。



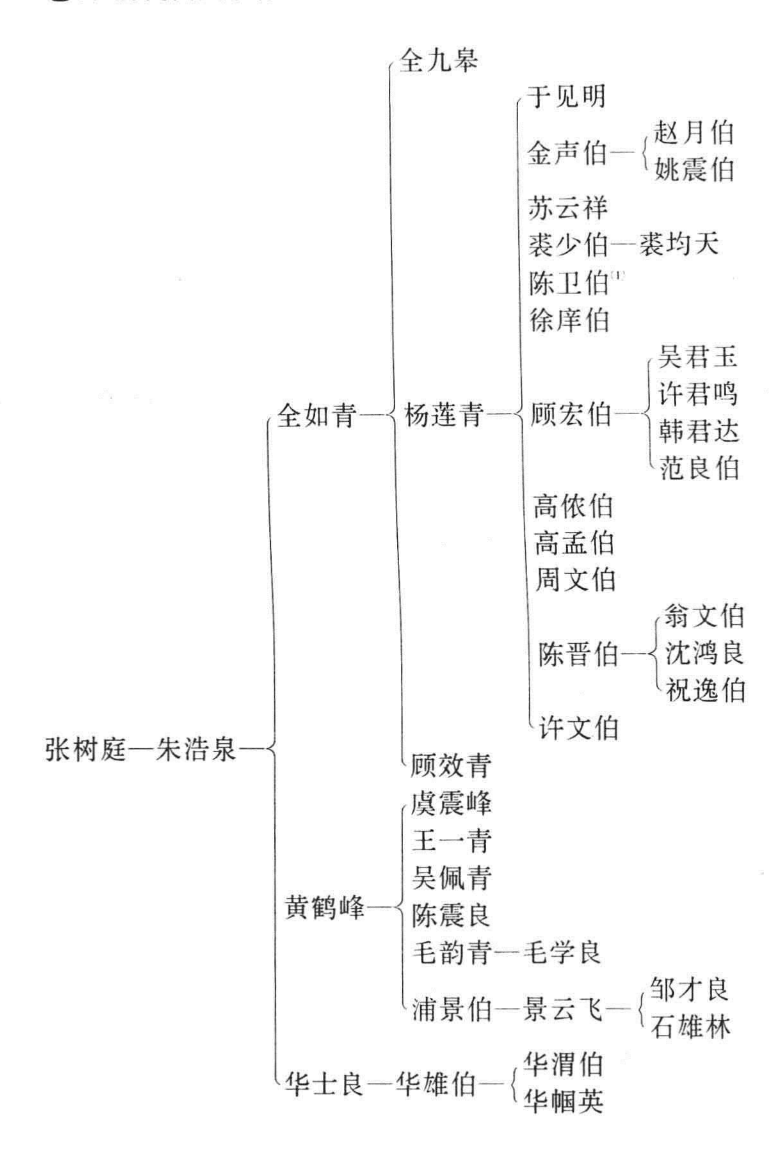
注：①许继祥传人见下表。



《岳传》历代传人系脉　有两个系脉：姜如山系脉始于清代道光年间；程鸿飞系脉始于清同治、光绪年间，仅传两徒。



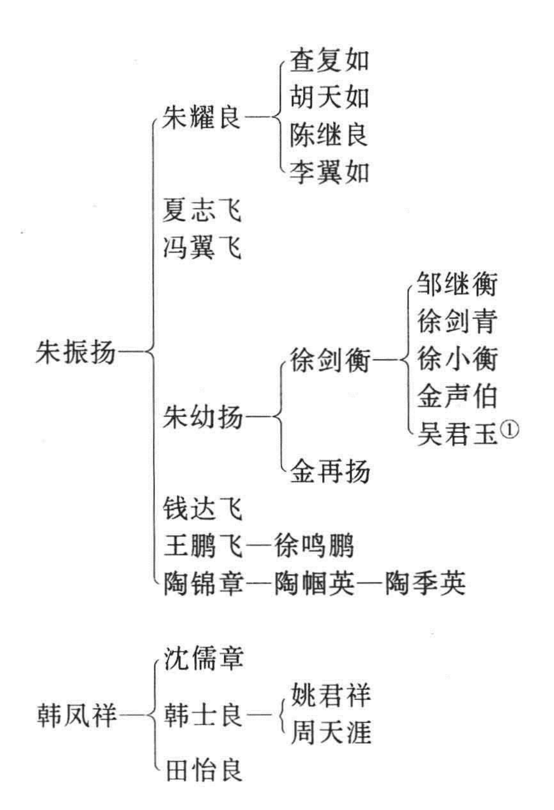
《包公》历代传人系脉　说《包公》的评话艺人。



注：①陈卫伯从师杨莲青后，杨病重，复拜顾宏伯为师。

《七侠五义》历代传人系脉　　有四个系脉：张树庭系脉同时说《包公》；朱振扬系脉同时说《英烈》；韩凤祥系脉原说《绿牡丹》；贾啸峰属润裕社，其传入陈浩然后入光裕社。



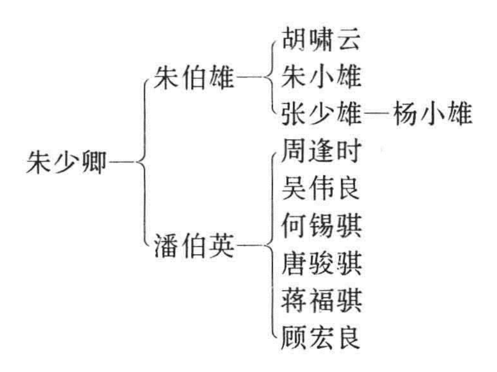


韩凤祥—
- 沈儒章
- 韩士良—
  - 姚君祥
  - 周天涯
- 田怡良

贾啸峰—陈浩然—叶浩然

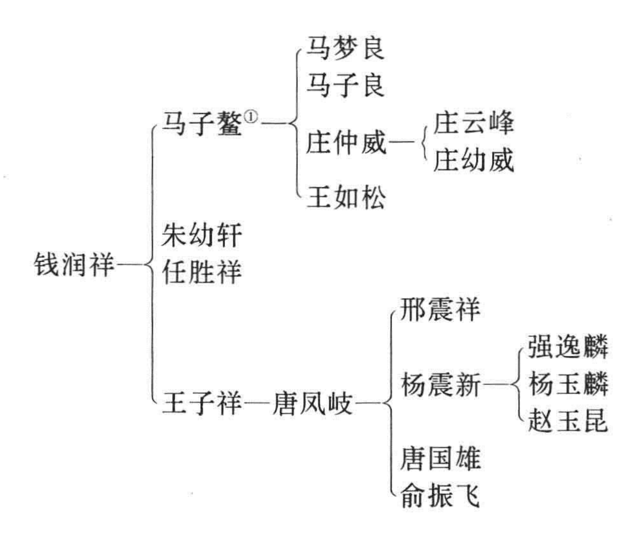
注：①吴君玉原说《包公》，为顾宏伯弟子。为了扩大书目，于1962年在苏州举行了向徐剑衡的拜师仪式。

《张汶祥刺马》历代传人系脉　有两个系脉：朱少卿系脉始于清末民初，朱并说《鄂州血》、《福尔摩斯探案》，传人潘伯英曾自编《亚森罗平》；张凤台一系只传两代。



张凤台—范玉山—徐效山

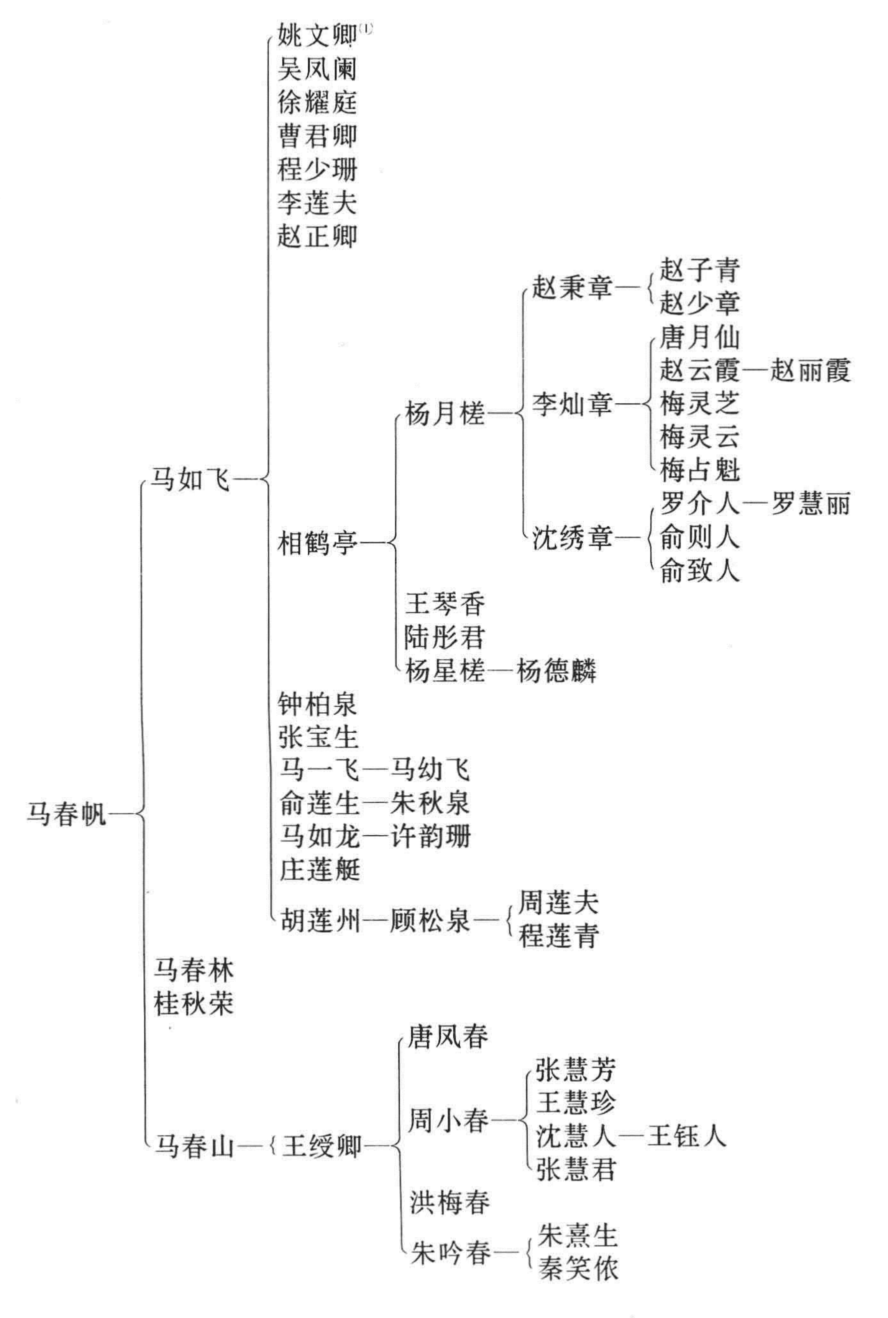
《东汉》历代传人系脉　说《东汉》的评话艺人只一系，始于清光绪年间。



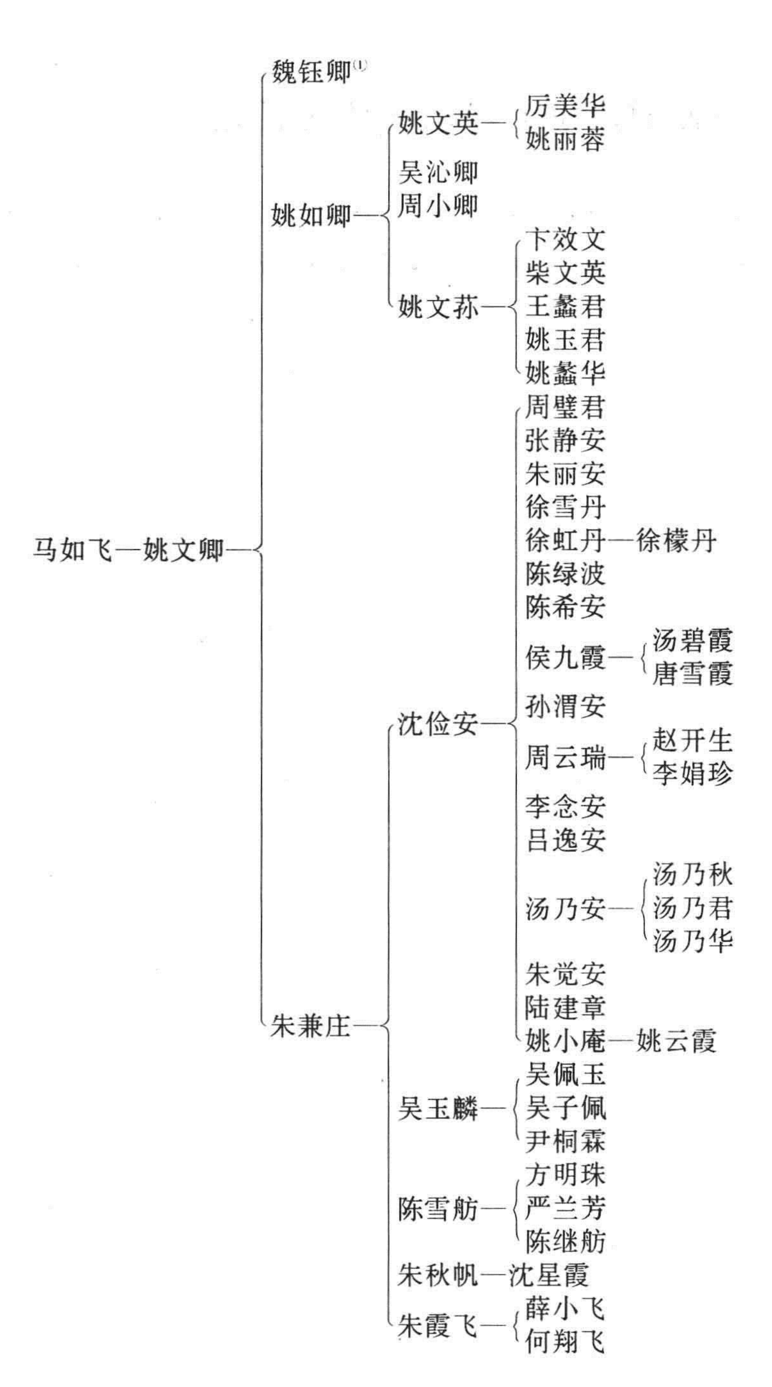
注：①马子鳌又说《铁冠图》。

苏州弹词传统书目历代传人系脉

《珍珠塔》历代传人系脉 弹唱苏州弹词《珍珠塔》始于清咸丰、同治年间，此前有以"说因果"曲艺形式说《珍珠塔》的。自马春帆始《珍珠塔》成为苏州弹词的保留曲目。

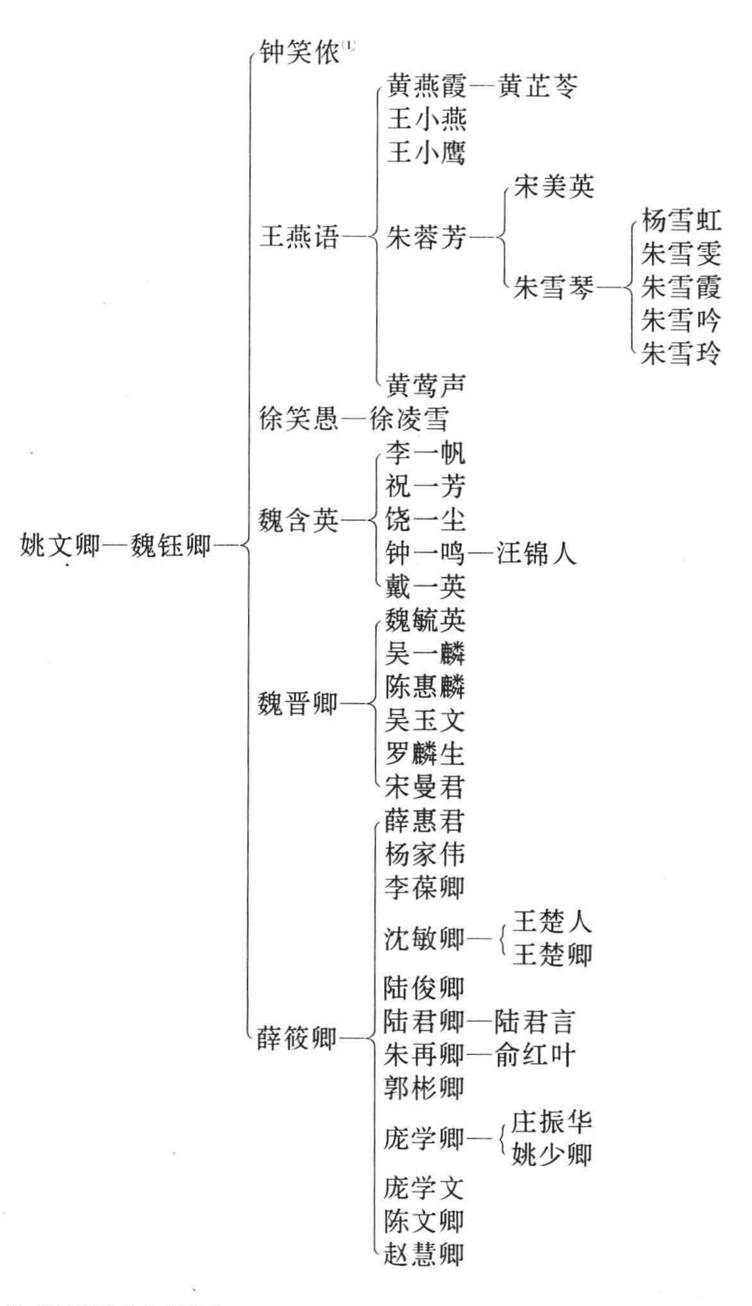


注：①姚文卿传人见下表。



马如飞—姚文卿
魏钰卿①
姚如卿
姚文英
厉美华
姚丽蓉
吴沁卿
周小卿
姚文荪
卞效文
柴文英
王蠡君
姚玉君
姚蠡华
朱兼庄
沈俭安
周璧君
张静安
朱丽安
徐雪丹
徐虹丹—徐檬丹
陈绿波
陈希安
侯九霞
汤碧霞
唐雪霞
孙渭安
周云瑞
赵开生
李娟珍
李念安
吕逸安
汤乃安
汤乃秋
汤乃君
汤乃华
朱觉安
陆建章
姚小庵—姚云霞
吴玉麟
吴佩玉
吴子佩
尹桐霖
陈雪舫
方明珠
严兰芳
陈继舫
朱秋帆—沈星霞
朱霞飞
薛小飞
何翔飞

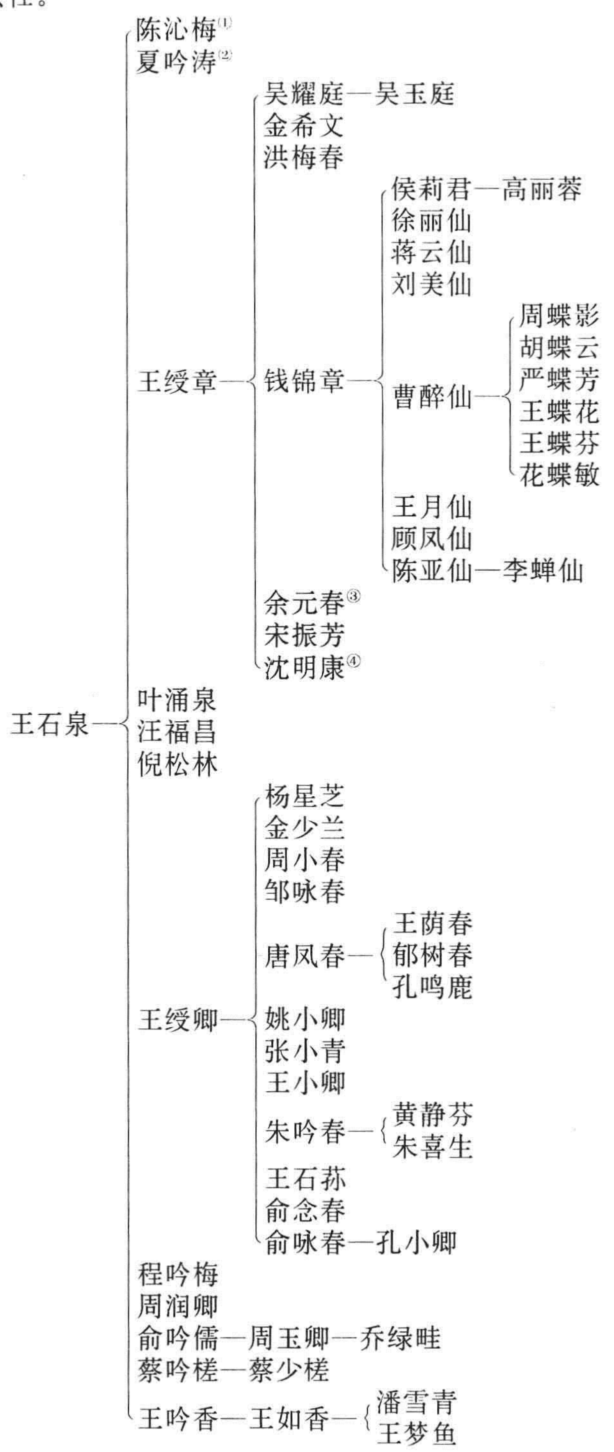
注:①魏钰卿传人见下表。



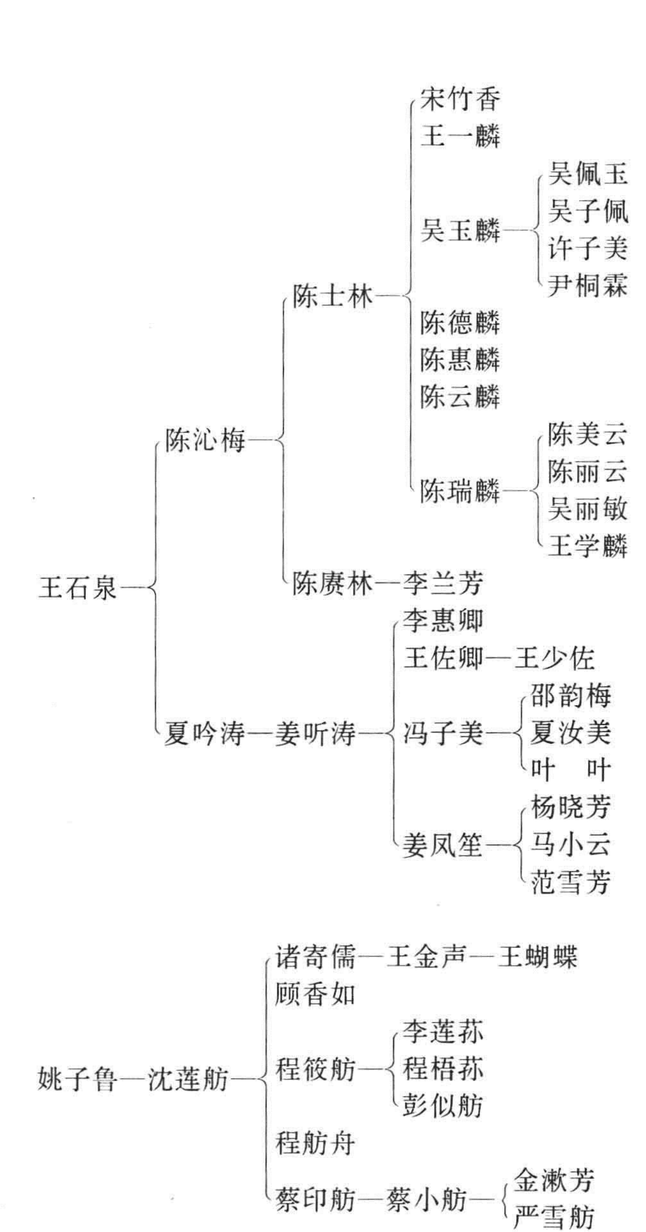
注:①钟笑侬传人见下表。

陈萍仙
倪萍倩—倪怀瑜
周玉倩
魏钰卿—钟笑侬—周志华
强玉华
葛雪君
王萍秋—杨麟秋

《倭袍》历代传人系脉　有两个系脉：王石泉系脉始于清同治、光绪年间；姚子刍属润余社。

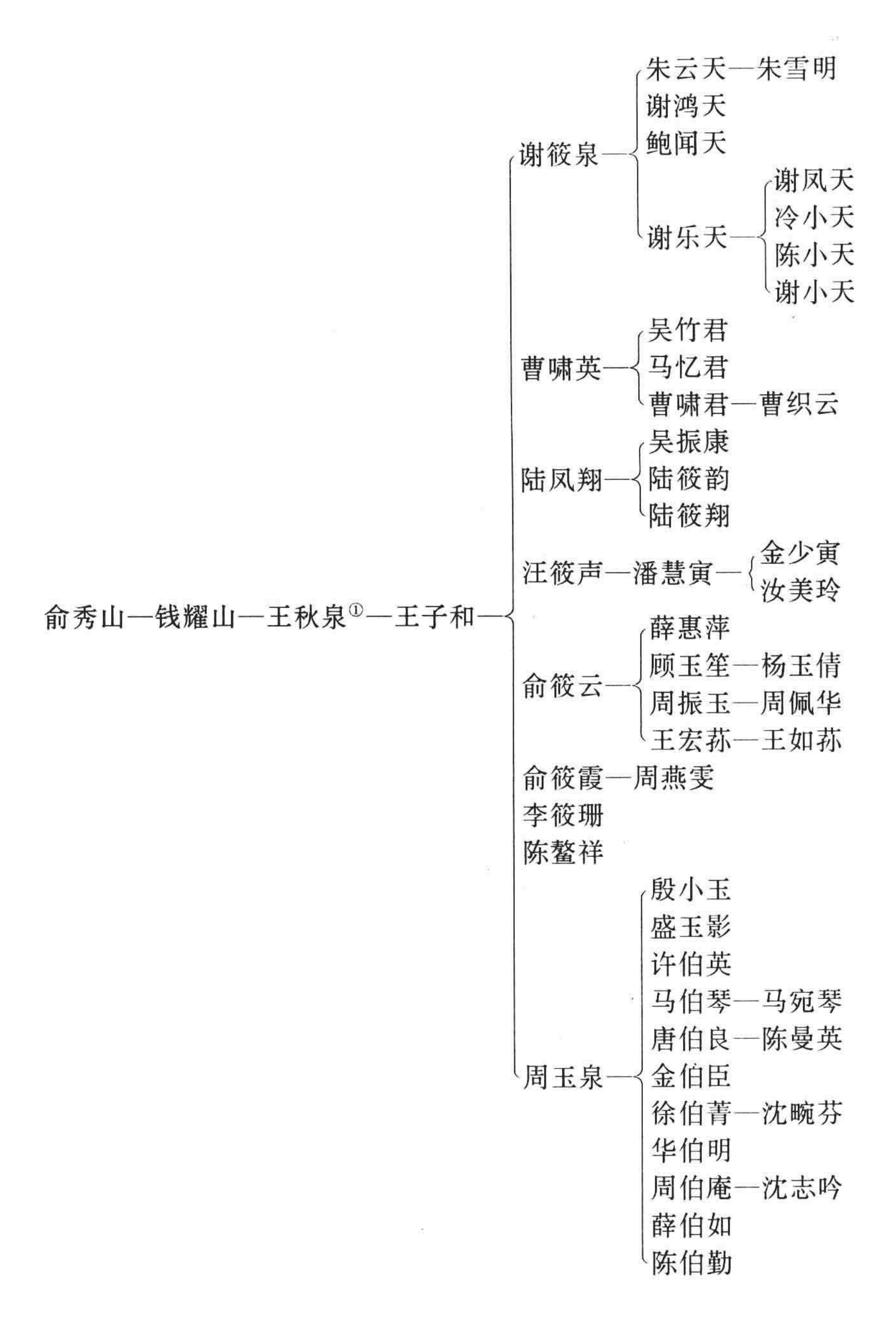


注：①②陈沁梅、夏吟涛两系见下表。
③①余元春后改说评话，更名余莲伯；沈明康后改说评话，更名沈凯臣。

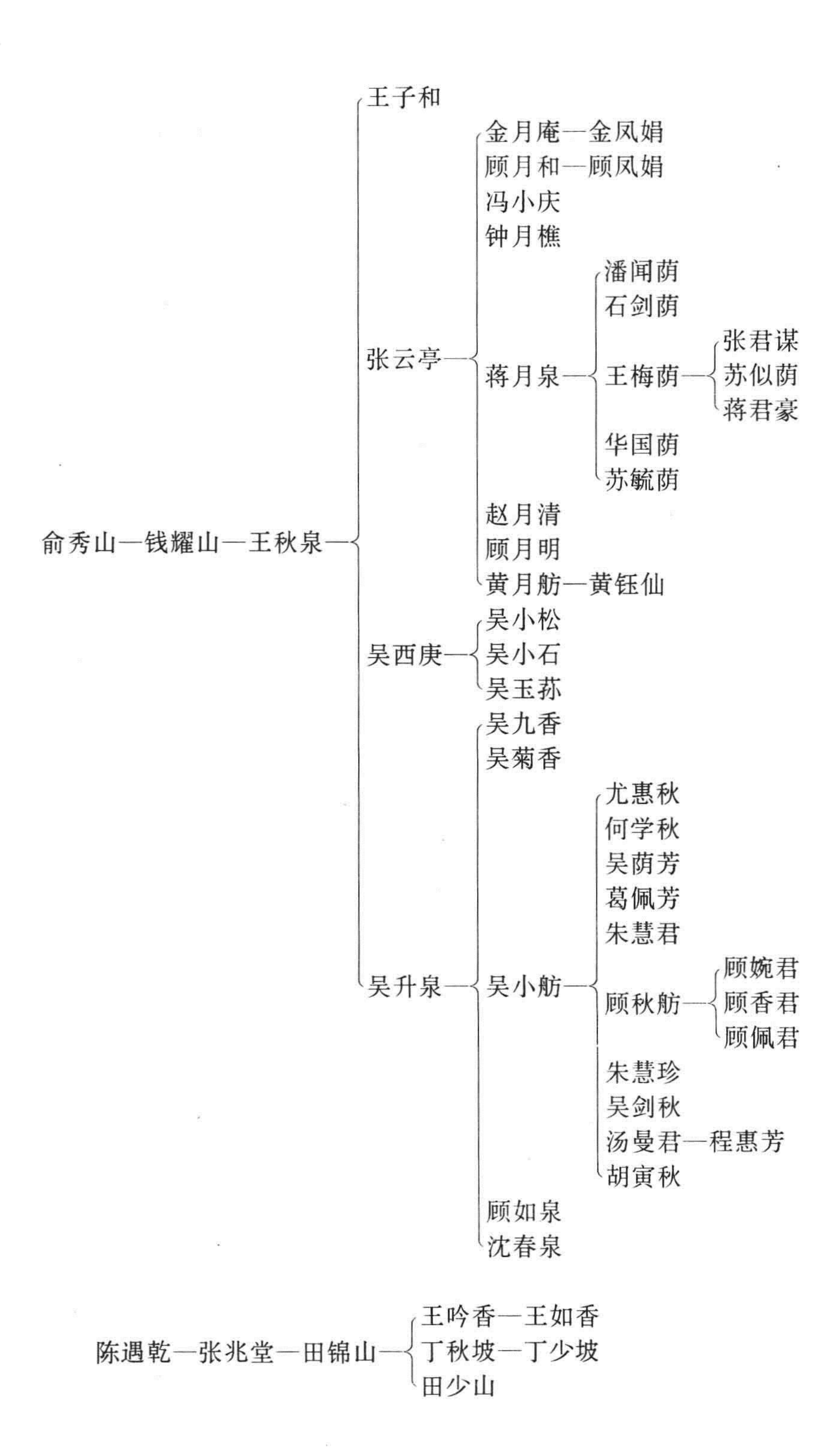


诸寄儒—王金声—王蝴蝶
顾香如
李莲荪
姚子鲁—沈莲舫—程筱舫—程梧荪
彭似舫
程舫舟
蔡印舫—蔡小舫—金漱芳
严雪舫

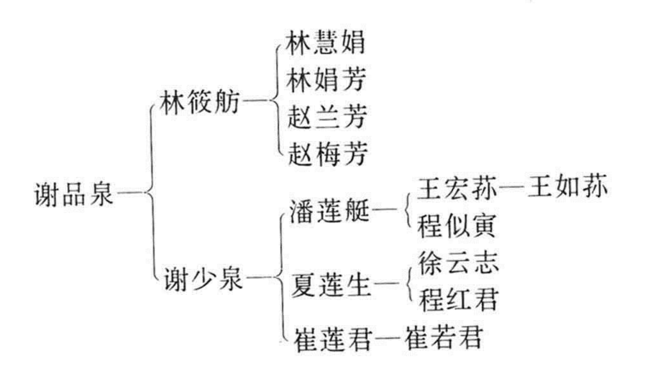
《玉蜻蜓》历代传人系脉　有三个系脉：俞秀山系脉始于清乾隆、嘉庆年间；陈遇乾系脉和俞系同期，俞系第三代传人王秋泉和陈系第三代传人田锦山拼档，两派书艺合一；谢品泉系脉兼弹唱《三笑》。



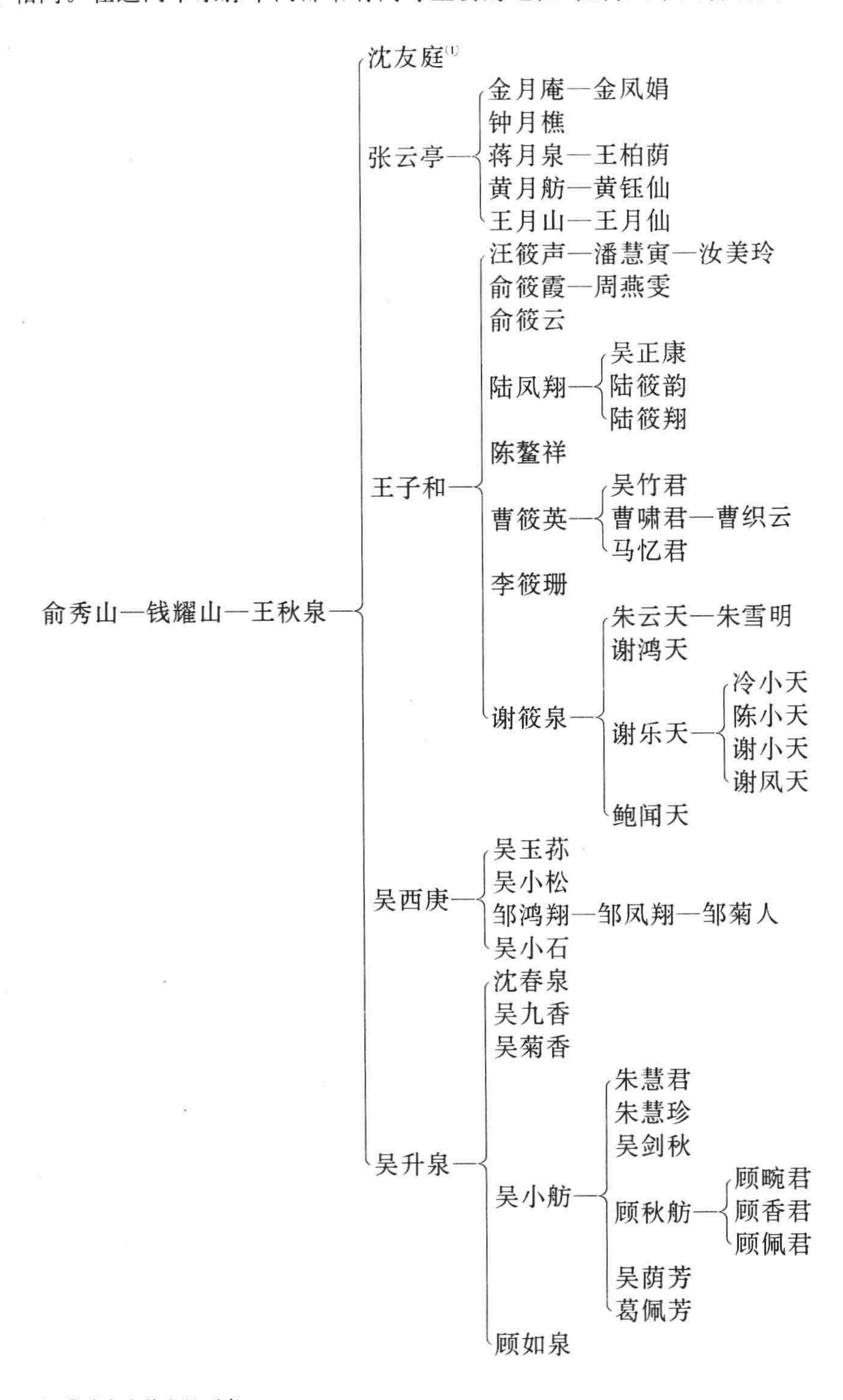
注：①王秋泉另有传人，见下表。



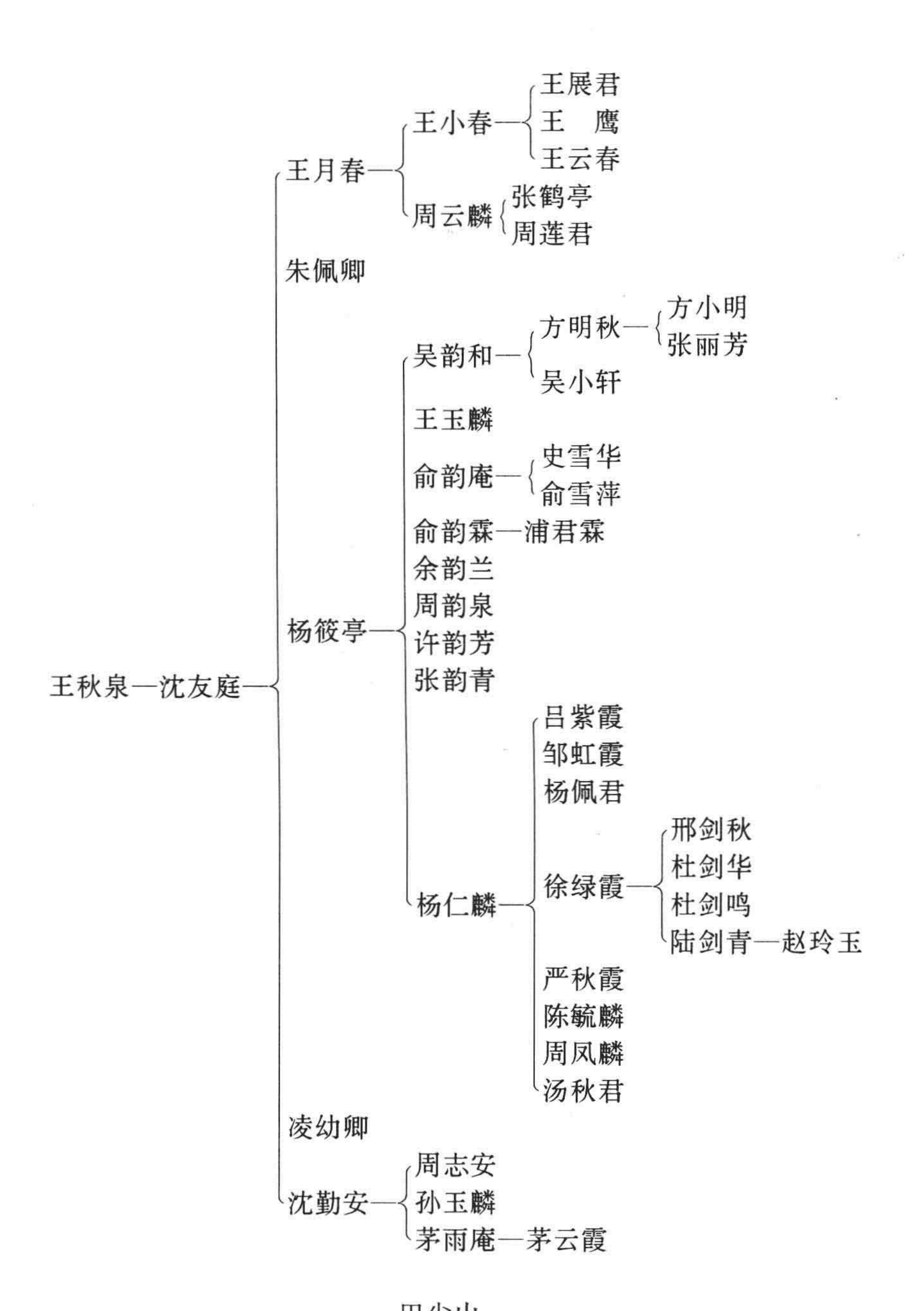
俞秀山—钱耀山—王秋泉
王子和
张云亭
金月庵—金凤娟
顾月和—顾凤娟
冯小庆
钟月樵
蒋月泉
潘闻荫
石剑荫
王梅荫
张君谋
苏似荫
蒋君豪
华国荫
苏毓荫
赵月清
顾月明
黄月舫—黄钰仙
吴西庚
吴小松
吴小石
吴玉荪
吴升泉
吴九香
吴菊香
吴小舫
尤惠秋
何学秋
吴荫芳
葛佩芳
朱慧君
顾秋舫
顾婉君
顾香君
顾佩君
朱慧珍
吴剑秋
汤曼君—程惠芳
胡寅秋
顾如泉
沈春泉
陈遇乾—张兆堂—田锦山
王吟香—王如香
丁秋坡—丁少坡
田少山


谢品泉
林筱舫
林慧娟
林娟芳
赵兰芳
赵梅芳
谢少泉
潘莲艇
王宏荪
王如荪
程似寅
夏莲生
徐云志
程红君
崔莲君
崔若君

《白蛇传》历代传人系脉　有两个系脉。其起始人和传人与起始时间，和《玉蜻蜓》基本相同。在这两个系脉中两部书有同等重要的地位，但传人中则各有侧重。

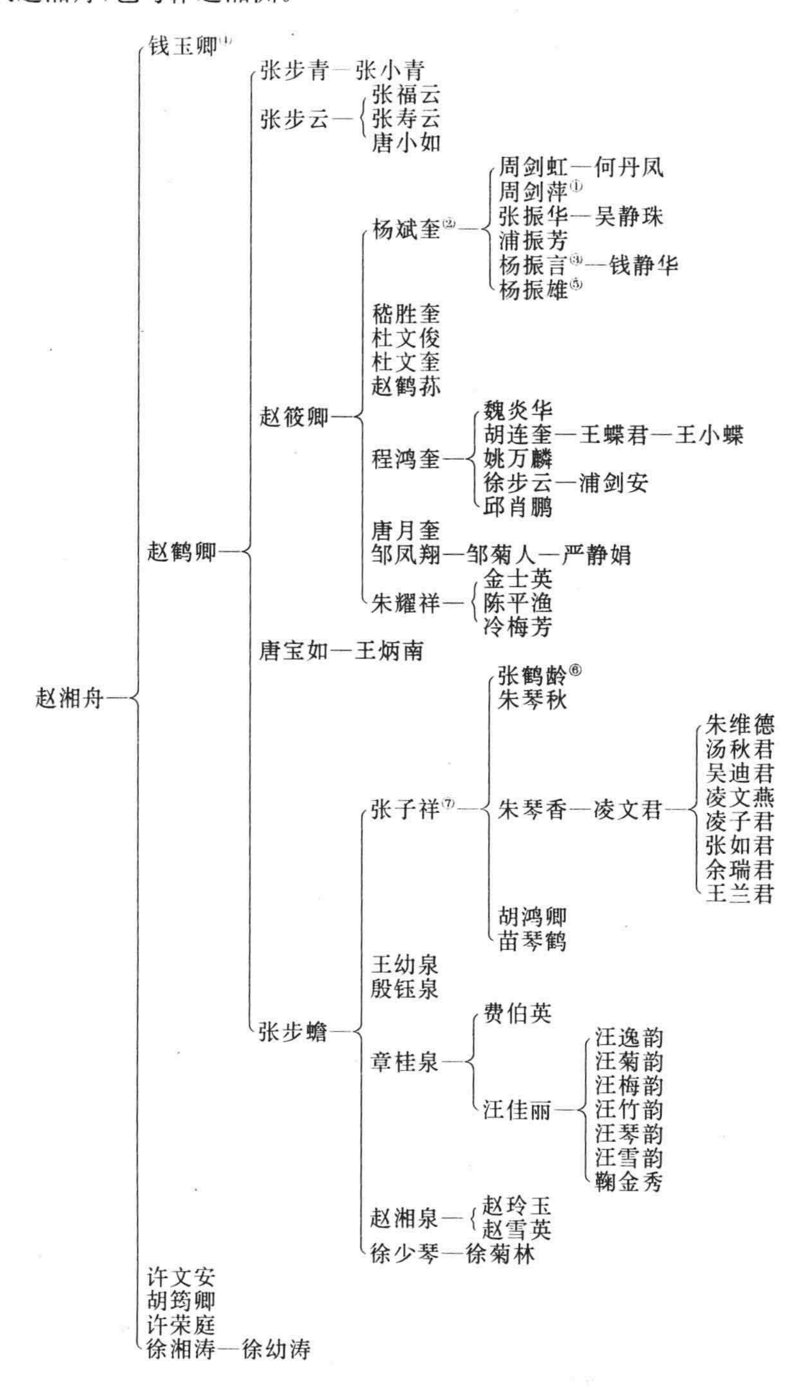


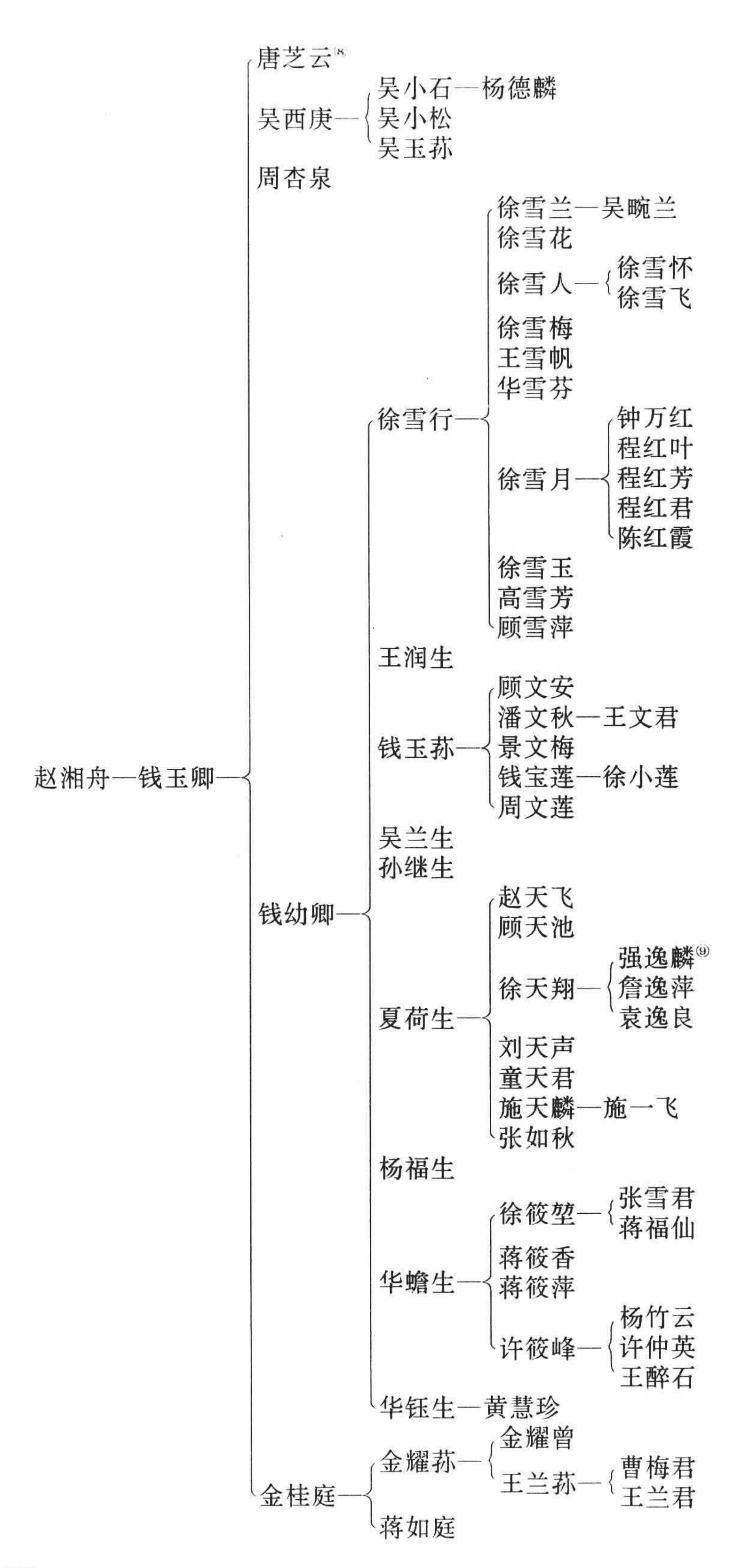
注：①沈友庭传人见下表。

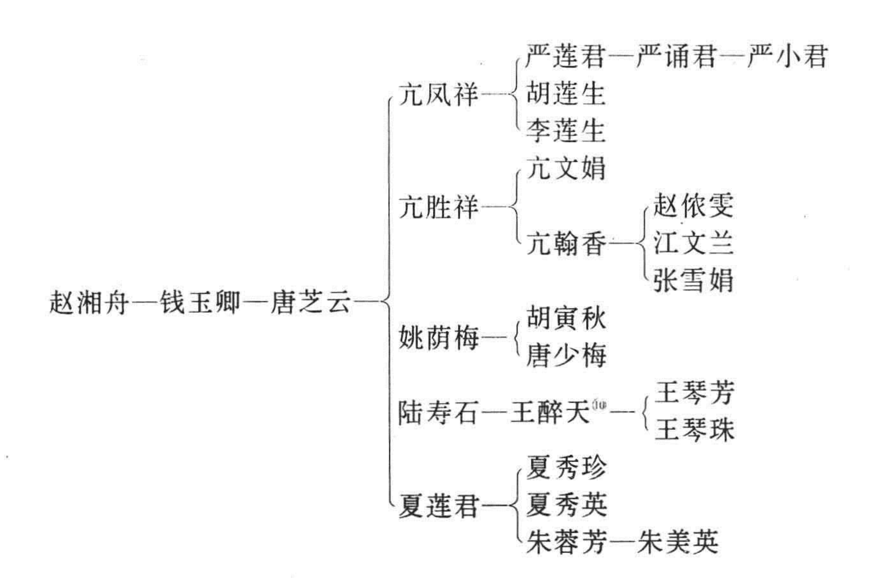


陈遇乾—张兆堂—田锦山—{田少山；丁秋坡—丁少坡}

《描金凤》历代传人系脉　弹唱苏州弹词《描金凤》的时间始于清咸丰、同治间，起始人赵湘舟，也写作赵湘洲。




赵湘舟—钱玉卿
唐芝云[8]
吴西庚
吴小石—杨德麟
吴小松
吴玉荪
周杏泉
钱幼卿
徐雪行
徐雪兰—吴畹兰
徐雪花
徐雪人
徐雪怀
徐雪飞
徐雪梅
王雪帆
华雪芬
徐雪月
钟万红
程红叶
程红芳
程红君
陈红霞
徐雪玉
高雪芳
顾雪萍
王润生
钱玉荪
顾文安
潘文秋—王文君
景文梅
钱宝莲—徐小莲
周文莲
吴兰生
孙继生
夏荷生
赵天飞
顾天池
徐天翔
强逸麟[9]
詹逸萍
袁逸良
刘天声
童天君
施天麟—施一飞
张如秋
杨福生
华蟾生
徐筱堃
张雪君
蒋福仙
蒋筱香
蒋筱萍
许筱峰
杨竹云
许仲英
王醉石
华钰生—黄慧珍
金桂庭
金耀荪
金耀曾
王兰荪
曹梅君
王兰君
蒋如庭



注：①周剑萍即周天涯，后改说评话《山东马礼贞》、《十二金钱镖》。

②③⑤杨斌奎、杨振言、杨振雄父子并说《长生殿》。

④钱玉卿传人见表后。

⑥张鹤龄又说《满江红》(《岳传》)。

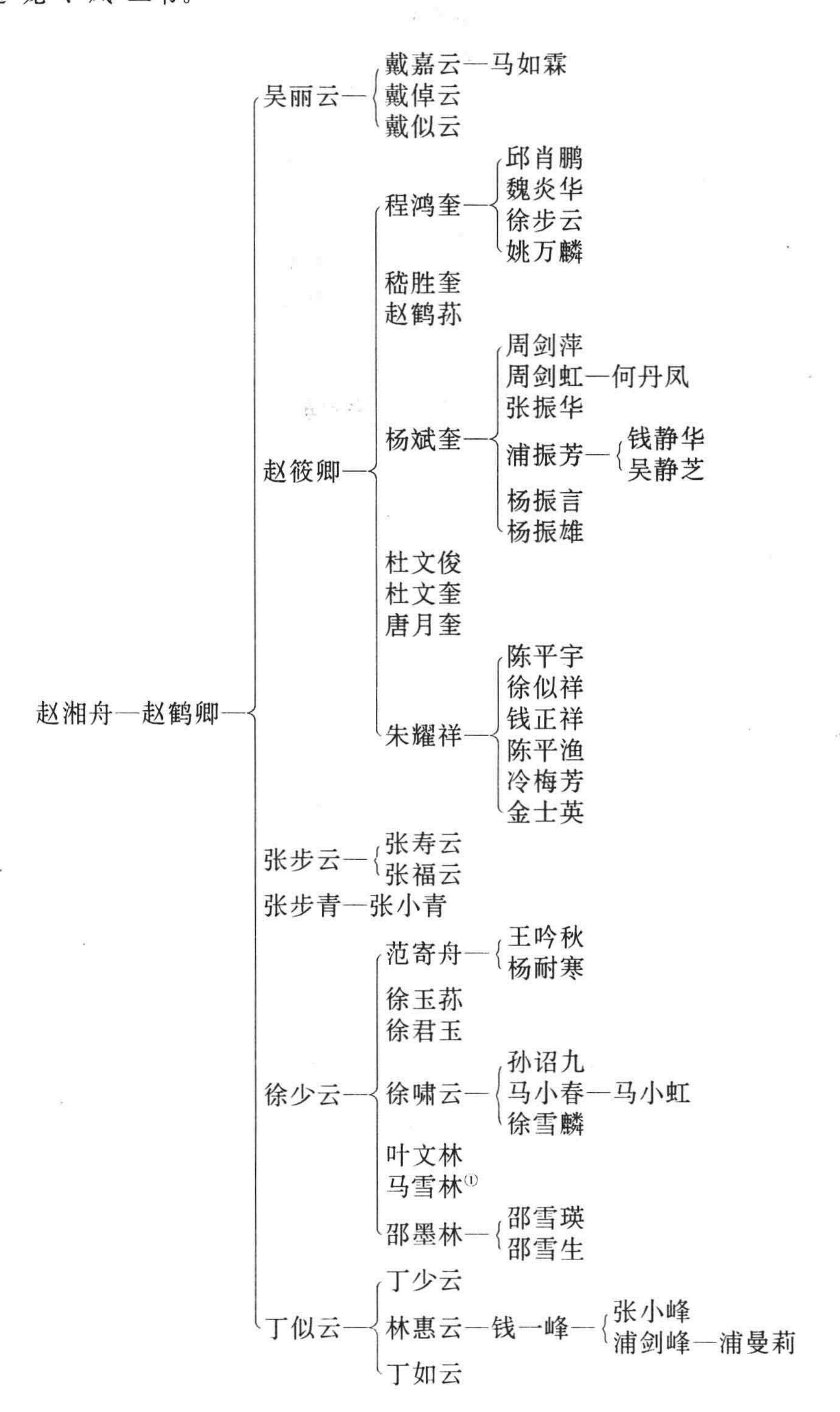
⑦张子祥又说《白鹤图》，传于张鹤龄、朱琴香。

⑧唐芝云传人见表后。

⑨强逸麟后从杨振新，改说评话《东汉》。

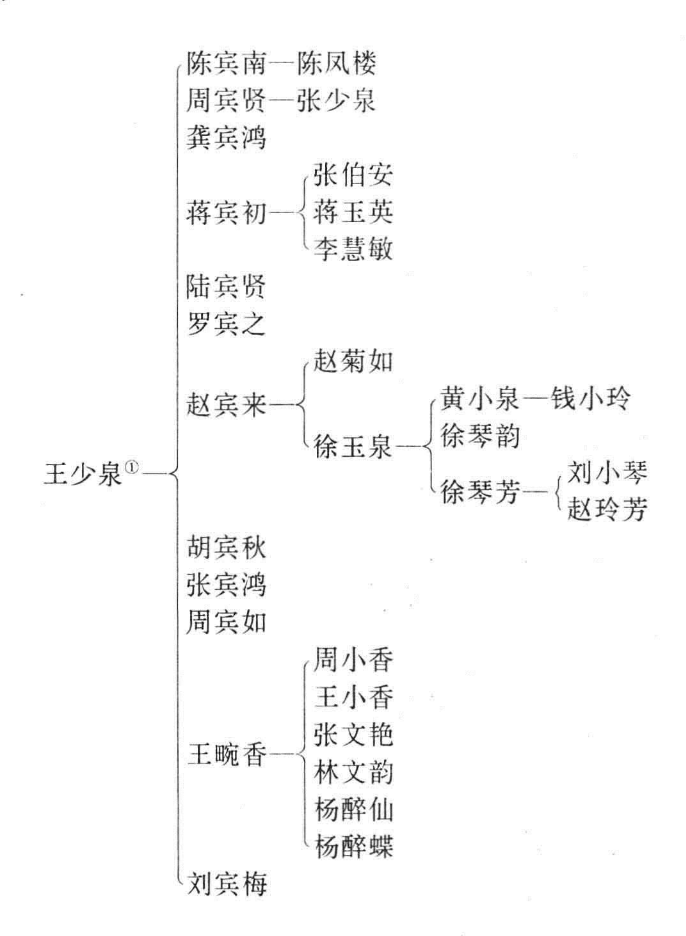
⑩王醉天后从顾又良，改说评话《三国》。

《大红袍》(《玉夔龙》)历代传人系脉 始于说《描金凤》的赵湘舟，且最擅长的也是这“龙”、“凤”二书。

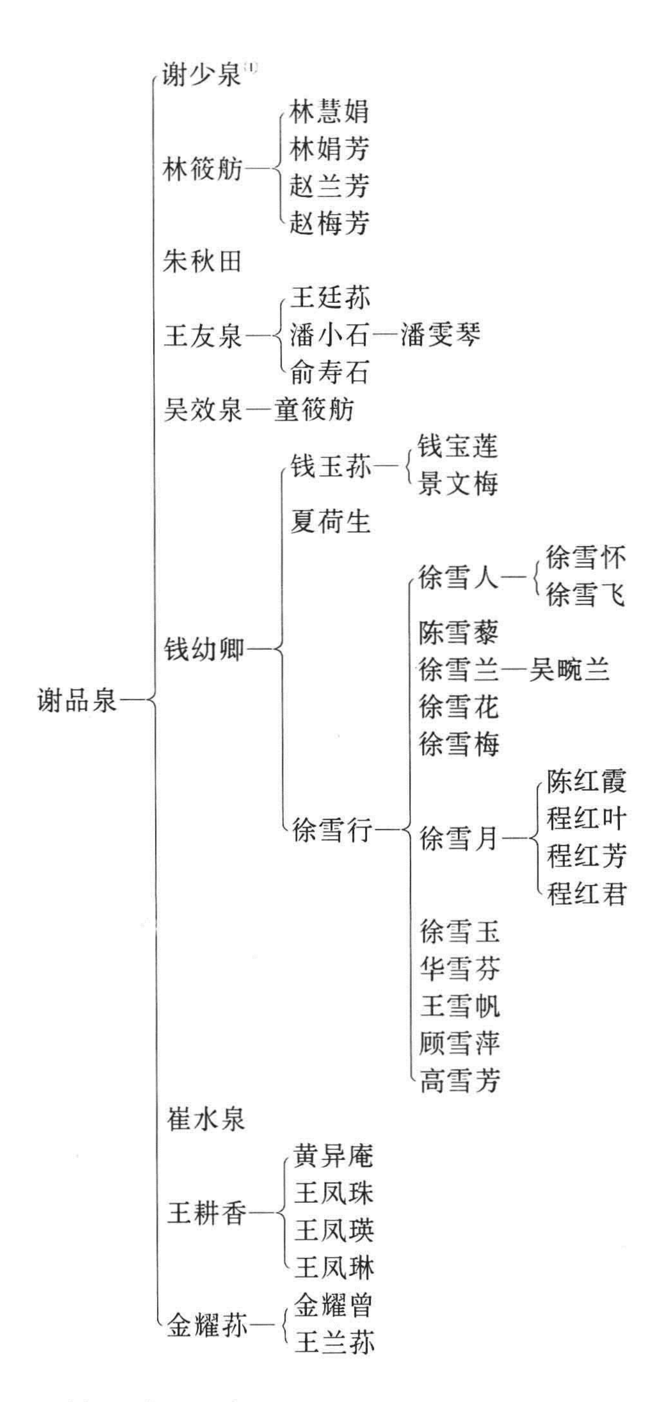


注：①马雪林后改名马逢伯说评话《彭公案》。

《三笑》历代传人系脉　始于清嘉庆时吴毓昌，其时他以弹唱《三笑》著名，因他不是光裕公所会员，故其传人系脉不详。他之后，弹唱《三笑》的分为王(少泉)、谢(品泉)两派系脉。

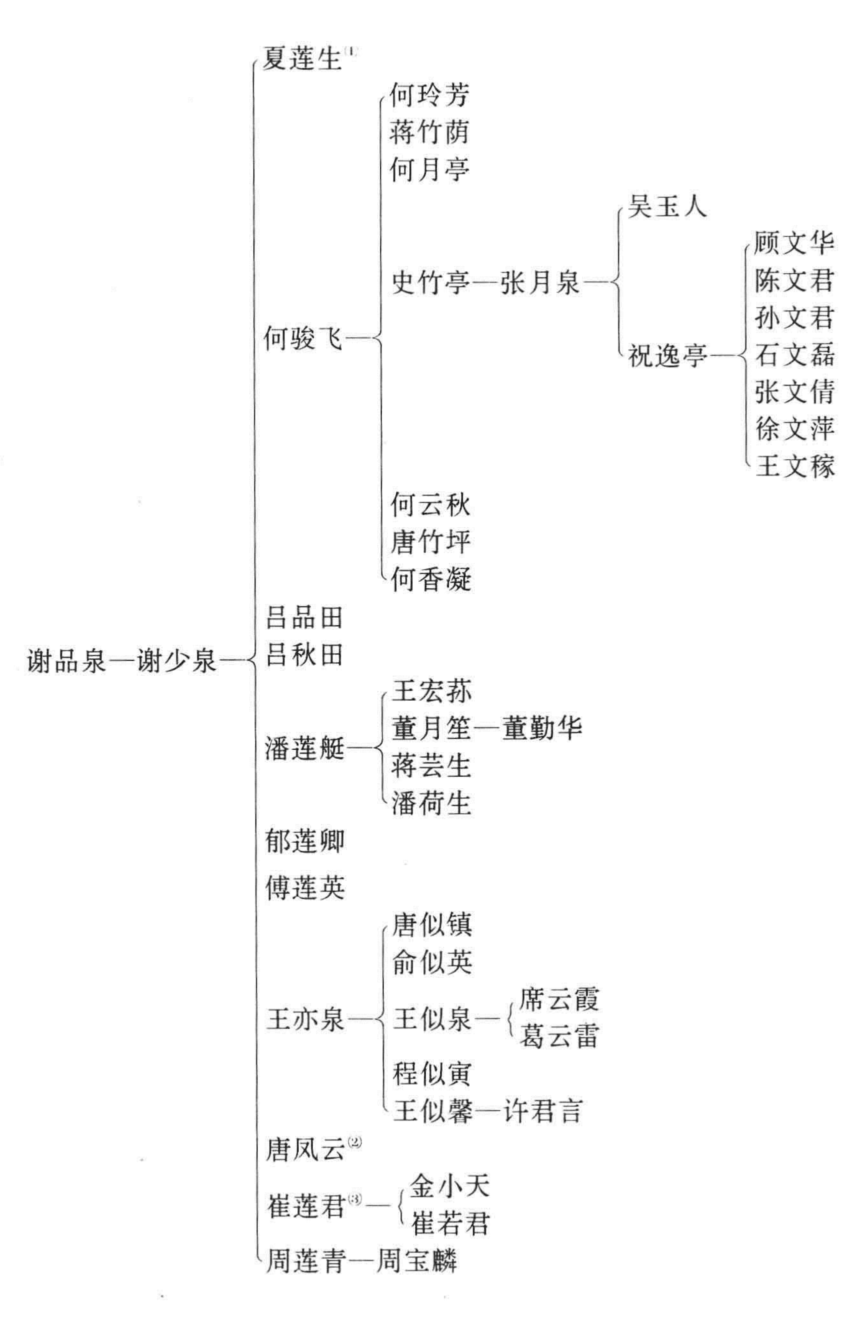


注：①王少泉并说《梅花梦》，仅传王畹香、蒋宾初。



谢品泉
谢少泉①
林筱舫
林慧娟
林娟芳
赵兰芳
赵梅芳
朱秋田
王友泉
王廷荪
潘小石
潘雯琴
俞寿石
吴效泉
童筱舫
钱幼卿
钱玉荪
钱宝莲
景文梅
夏荷生
徐雪行
徐雪人
徐雪怀
徐雪飞
陈雪藜
徐雪兰
吴畹兰
徐雪花
徐雪梅
徐雪月
陈红霞
程红叶
程红芳
程红君
徐雪玉
华雪芬
王雪帆
顾雪萍
高雪芳
崔水泉
王耕香
黄异庵
王凤珠
王凤瑛
王凤琳
金耀荪
金耀曾
王兰荪

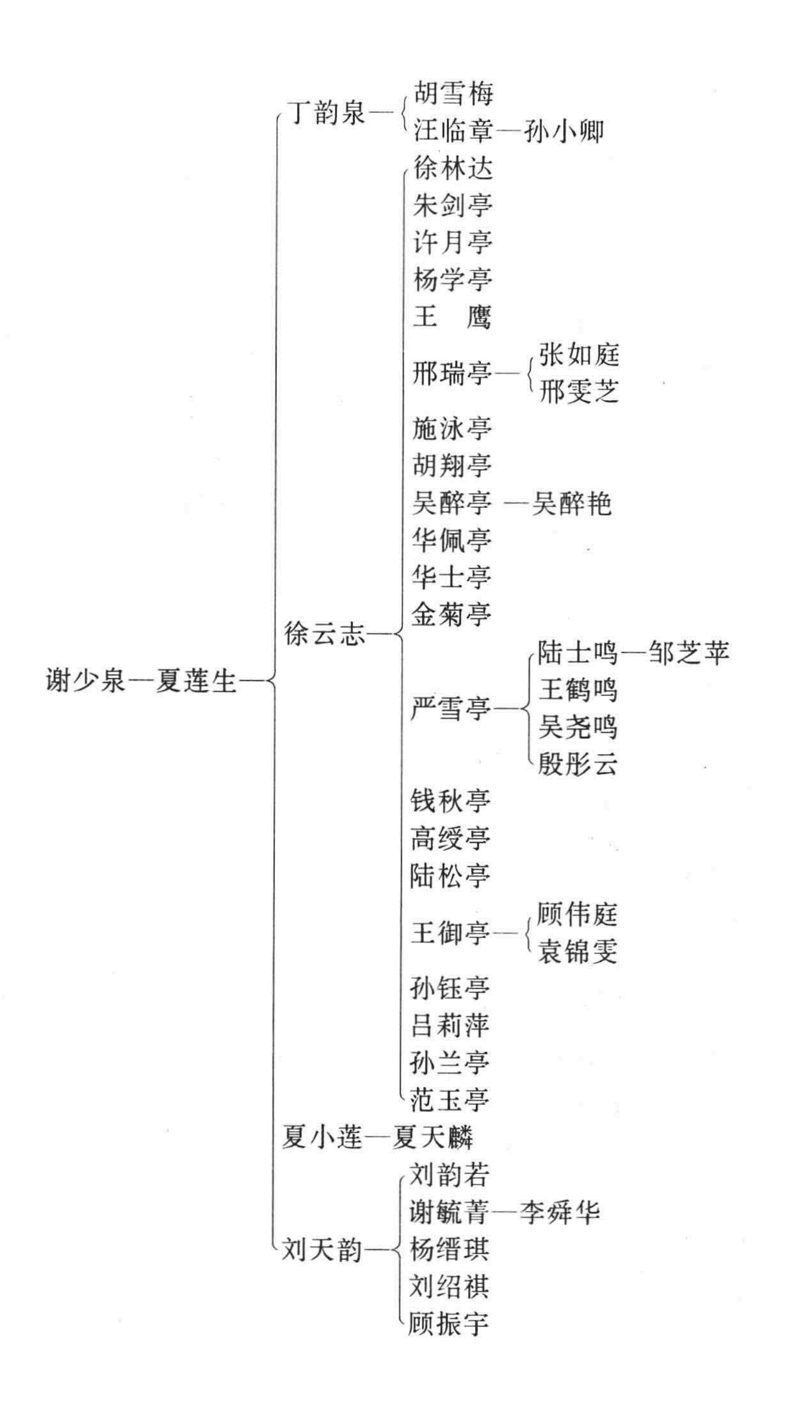
注：①谢少泉传人见下表。



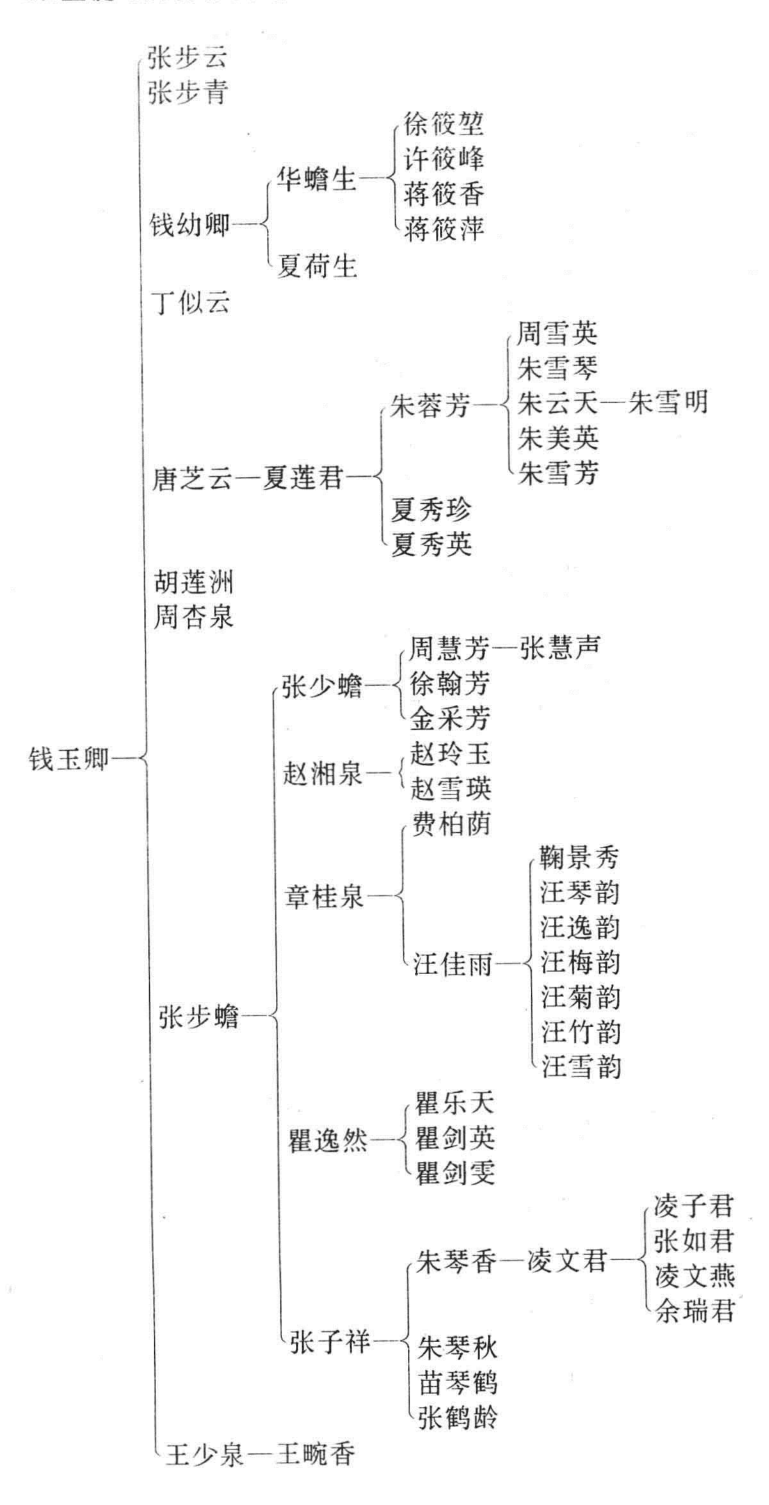
注：①夏莲生传人见下表。

②唐风云又说《青蛇传》，后改说评话《济公传》。

③崔莲君又说《西太后》、《十三妹》，仅传子崔若君。

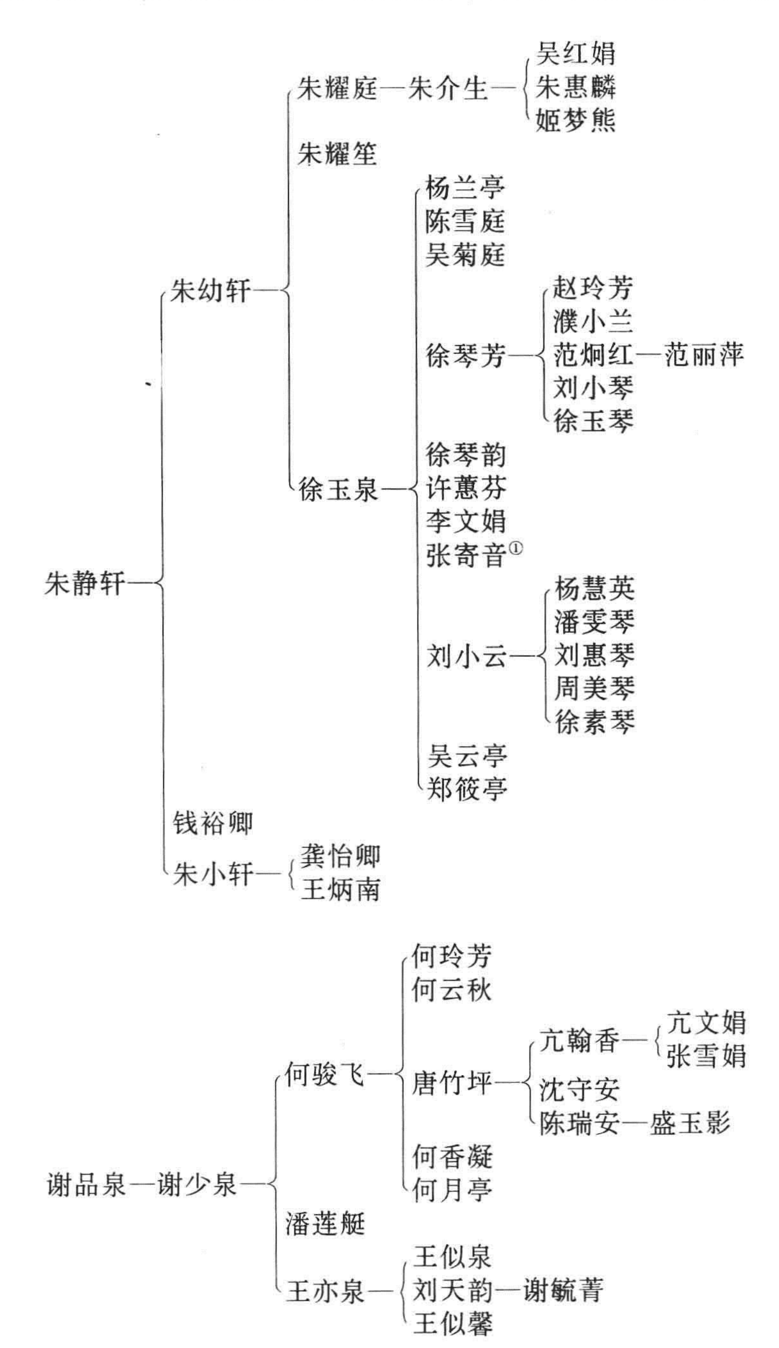

谢少泉—夏莲生
丁韵泉
胡雪梅
汪临章—孙小卿
徐云志
徐林达
朱剑亭
许月亭
杨学亭
王　鹰
邢瑞亭
张如庭
邢雯芝
施泳亭
胡翔亭
吴醉亭 —吴醉艳
华佩亭
华士亭
金菊亭
严雪亭
陆士鸣—邹芝苹
王鹤鸣
吴尧鸣
殷彤云
钱秋亭
高绶亭
陆松亭
王御亭
顾伟庭
袁锦雯
孙钰亭
吕莉萍
孙兰亭
范玉亭
夏小莲—夏天麟
刘天韵
刘韵若
谢毓菁—李舜华
杨缙琪
刘绍祺
顾振宇

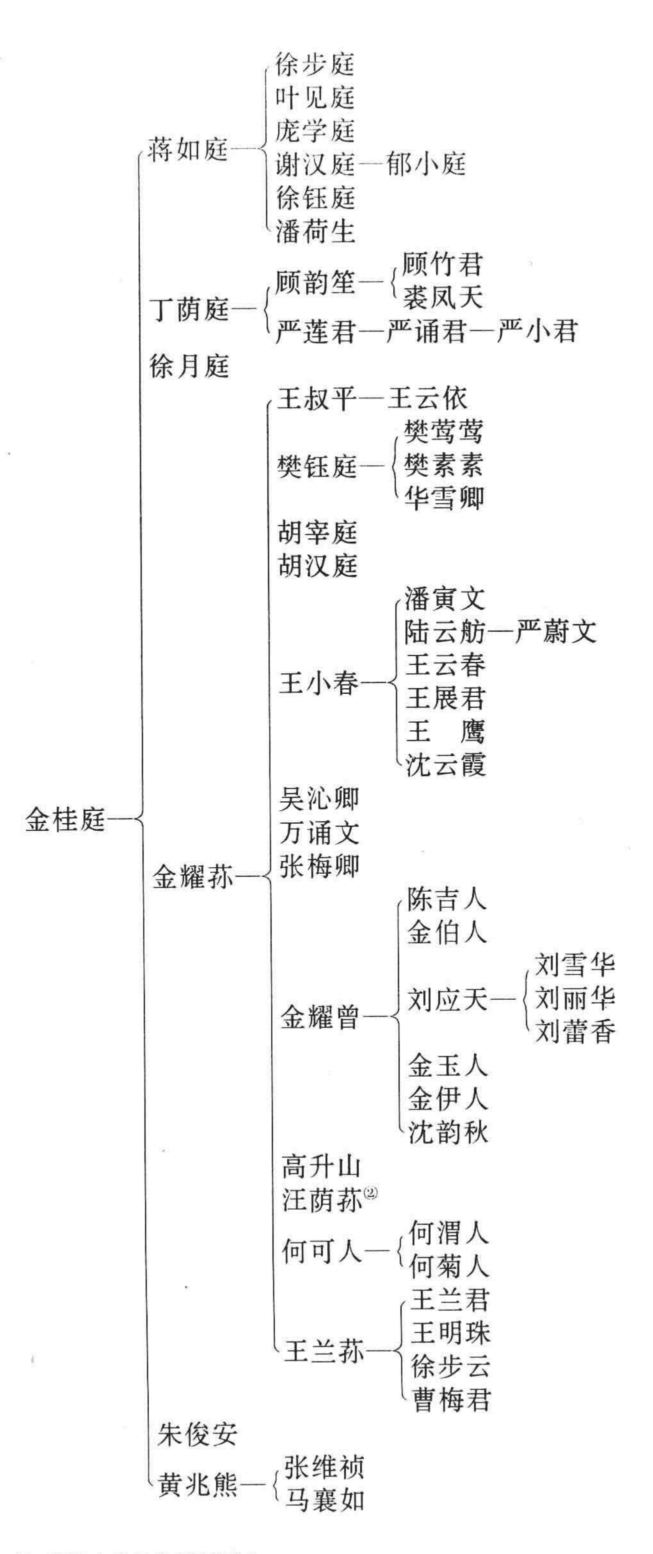
《双金锭》历代传人系脉



钱玉卿
张步云
张步青
钱幼卿
华蟾生
徐筱堃
许筱峰
蒋筱香
蒋筱萍
夏荷生
丁似云
唐芝云
夏莲君
朱蓉芳
周雪英
朱雪琴
朱云天
朱雪明
朱美英
朱雪芳
夏秀珍
夏秀英
胡莲洲
周杏泉
张步蟾
张少蟾
周慧芳
张慧声
徐翰芳
金采芳
赵湘泉
赵玲玉
赵雪瑛
章桂泉
费柏荫
汪佳雨
鞠景秀
汪琴韵
汪逸韵
汪梅韵
汪菊韵
汪竹韵
汪雪韵
瞿逸然
瞿乐天
瞿剑英
瞿剑雯
张子祥
朱琴香
凌文君
凌子君
张如君
凌文燕
余瑞君
朱琴秋
苗琴鹤
张鹤龄
王少泉
王畹香

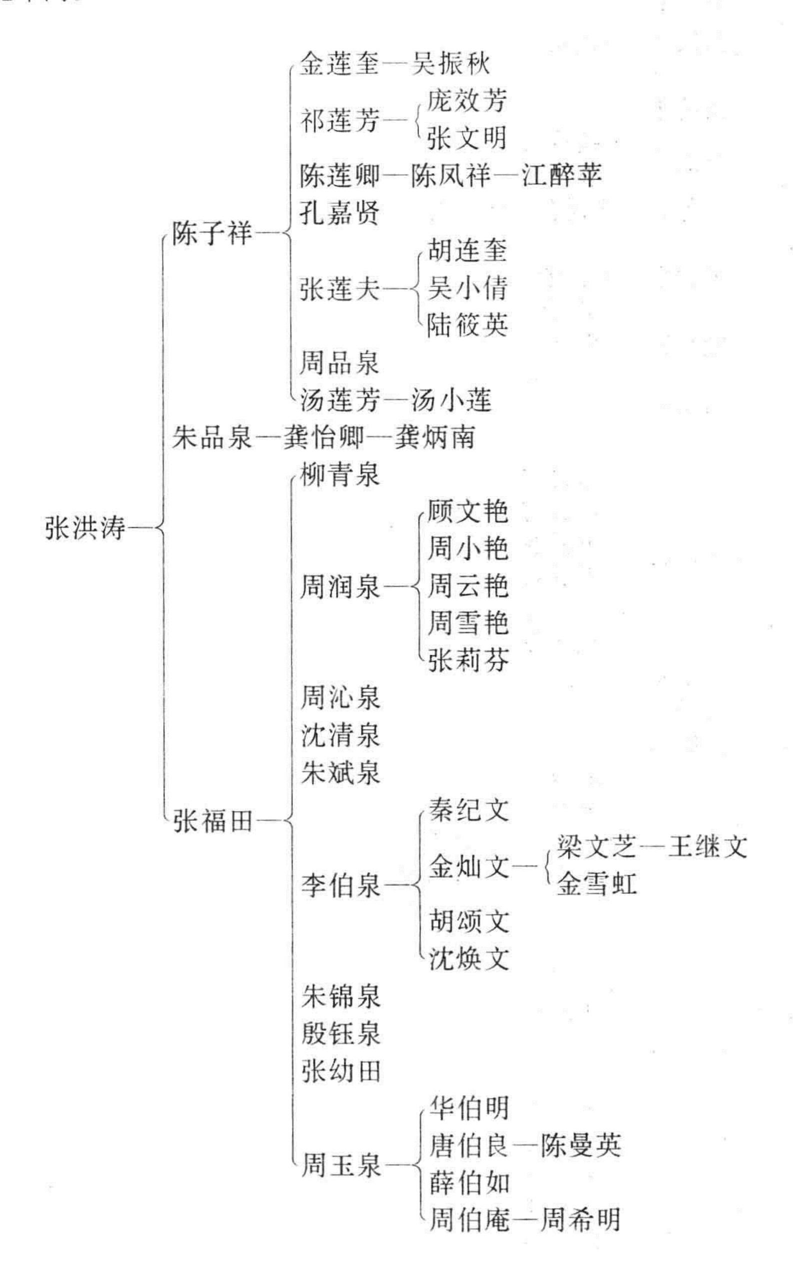
《落金扇》历代传人系脉　有三个系脉。朱静轩系脉始于清咸丰年间；谢品泉系脉原说《三笑》；金桂庭系脉始于清同治、光绪年间，由许文安在旧书摊购得《落金扇》脚本而成。



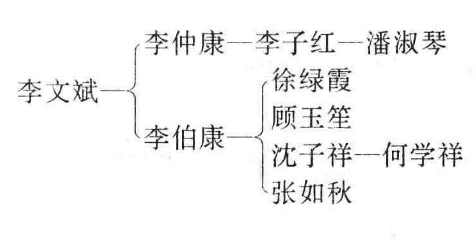


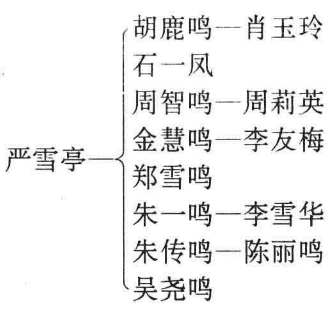
注：①张寄音并说《阎瑞生》。
②汪荫荪并说《新茶花女》。

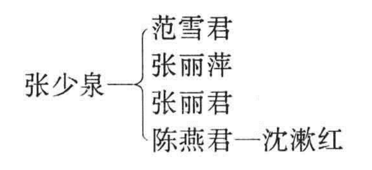
《文武香球》历代传人系脉　弹唱《文武香球》的艺人仅张洪涛一个系脉，始于清道光年间。



《杨乃武》历代传人系脉　有五个系脉。李文斌系脉始于清末民初；严雪亭系脉是参照李文斌本演出的；张少泉、龙少卿、张百帆均在其后。另有王鸿飞亦说此书，系脉不详。





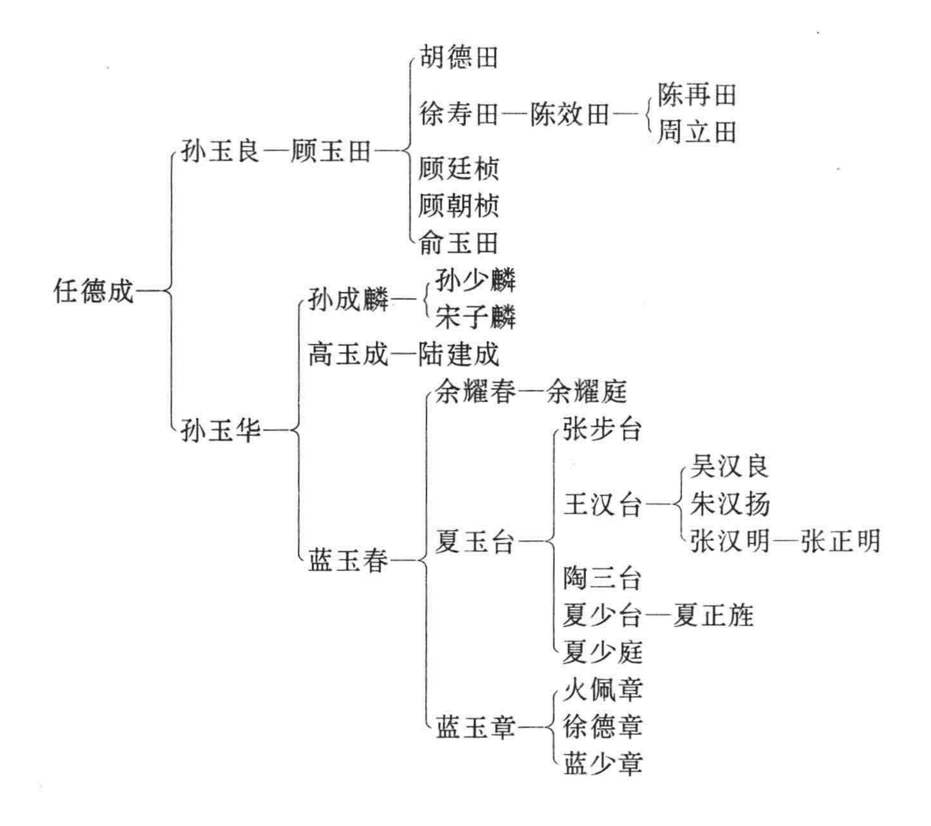


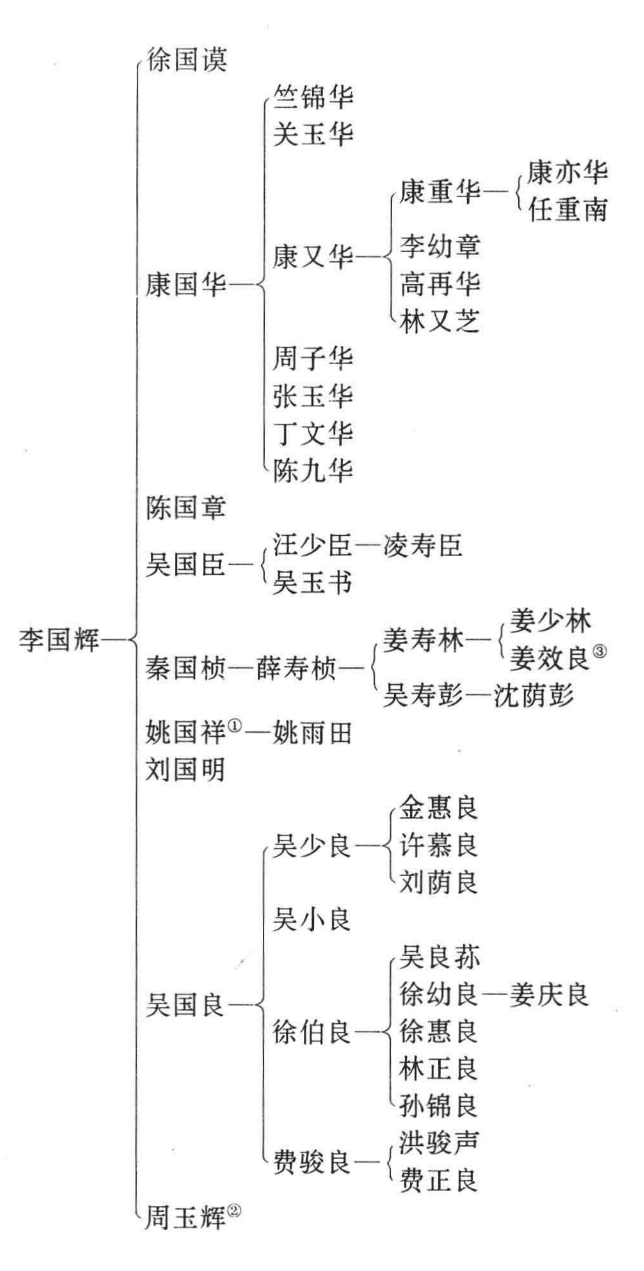
龙少卿—倪玉麟
　　　　夏天麟

张百帆—宋劲秋

扬州评话传统书目传授系统

《三国》传授系统　有任德成、李国辉两个系统均始于清道光、咸丰年间。





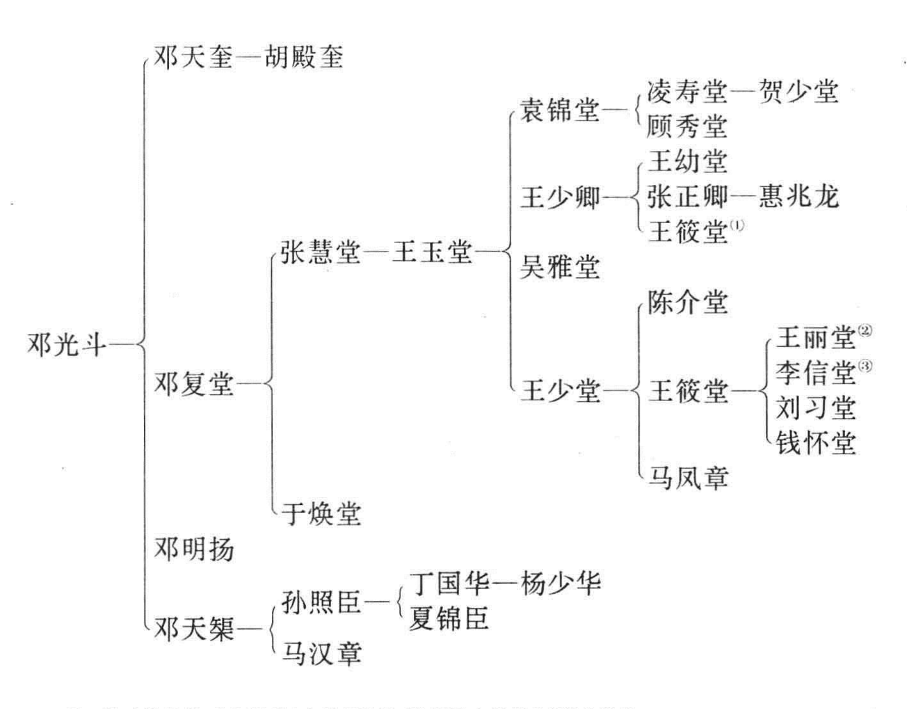
注：①姚国祥名义上是陈国章弟子，因陈早亡，书艺由李国辉亲授，故列李系第二代传人。

②周玉辉艺名用“玉”不用“国”排行，原因不明。

③姜效良原名姜效林，因慕吴少良书艺而改名。

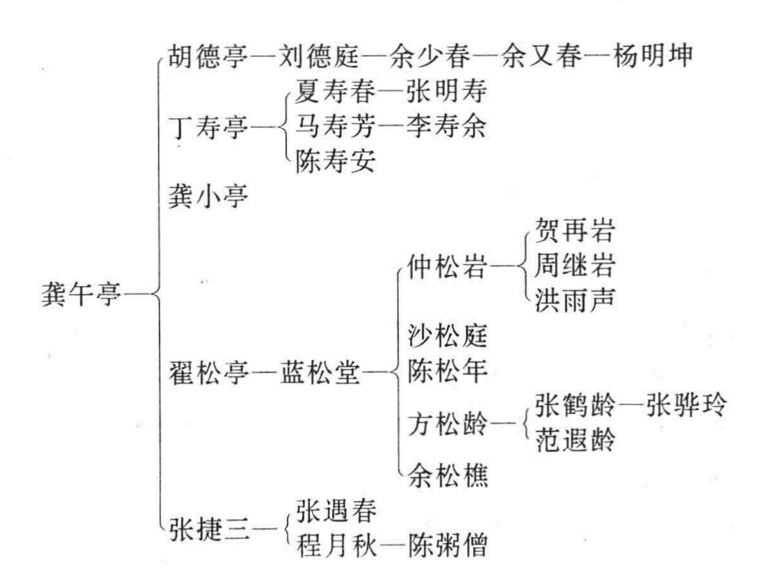
《水浒》传授系统　有两个传授系统。许、宋系脉始于清咸丰、同治年间，因宋承章传徒众多，影响较大，后人称此系脉为“宋门”。邓光斗系脉始于清道光、咸丰年间。





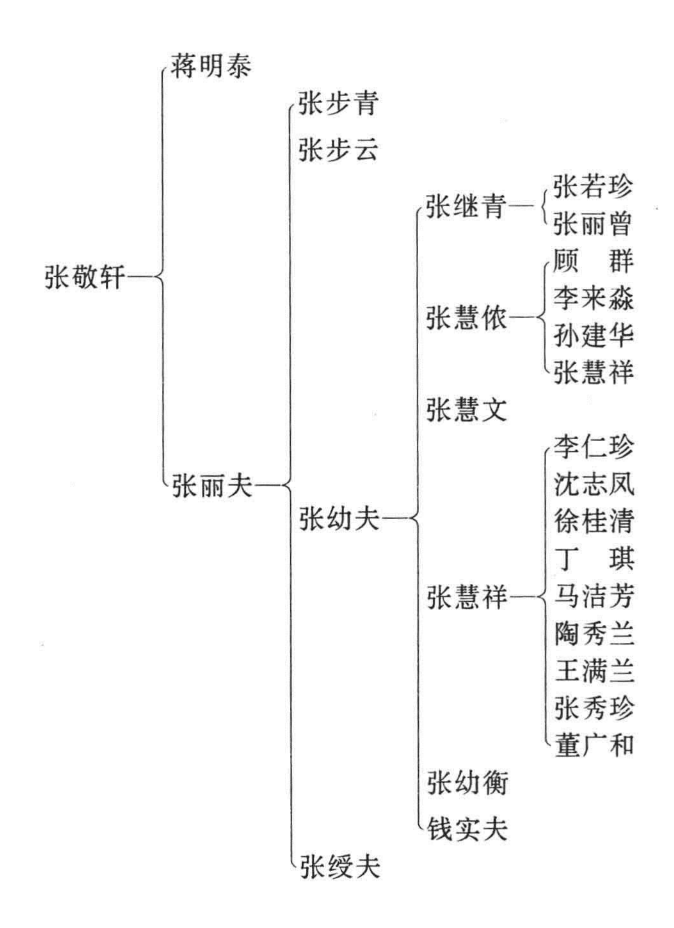
注:①王筱堂从王少卿学《水浒》后书,又从王少堂学《水浒》前书。
②王丽堂先从父王筱堂学艺,后又随祖父王少堂学艺。
③李信堂拜王筱堂为师,又从王少堂学艺。

《清风闸》传授系统　《清风闸》始由浦琳说于清代乾隆初年,后由陈天恭、张秉衡继说,是否有师承关系不详。陈、张之后约六十年有龚午亭说《清风闸》,此时当在道光、咸丰年间,并建立传授系统,故此表以龚午亭为起始人。



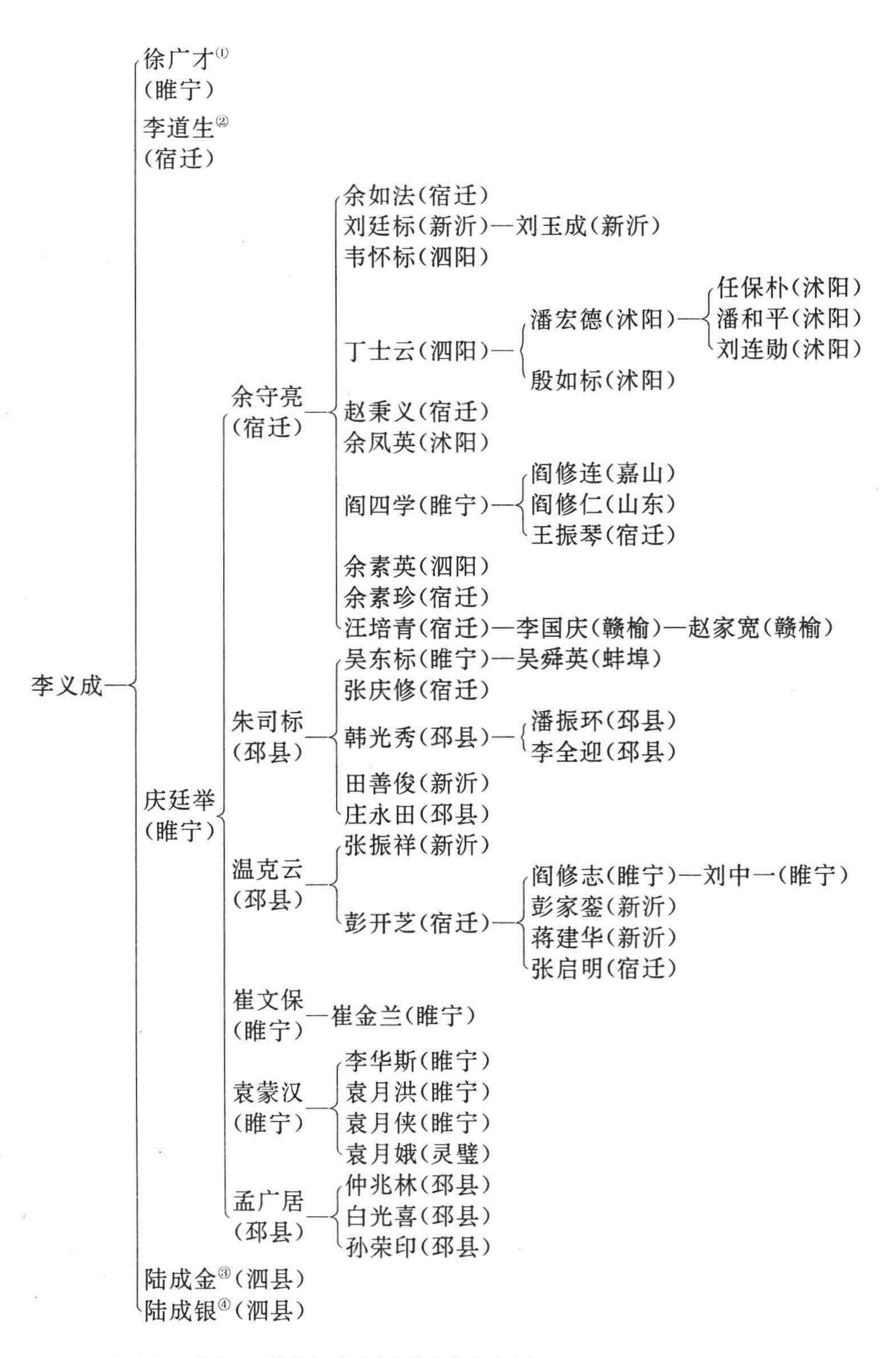
扬州弹词传授系统

张氏弹词传授系统　张氏弹词始于清咸丰、同治年间。

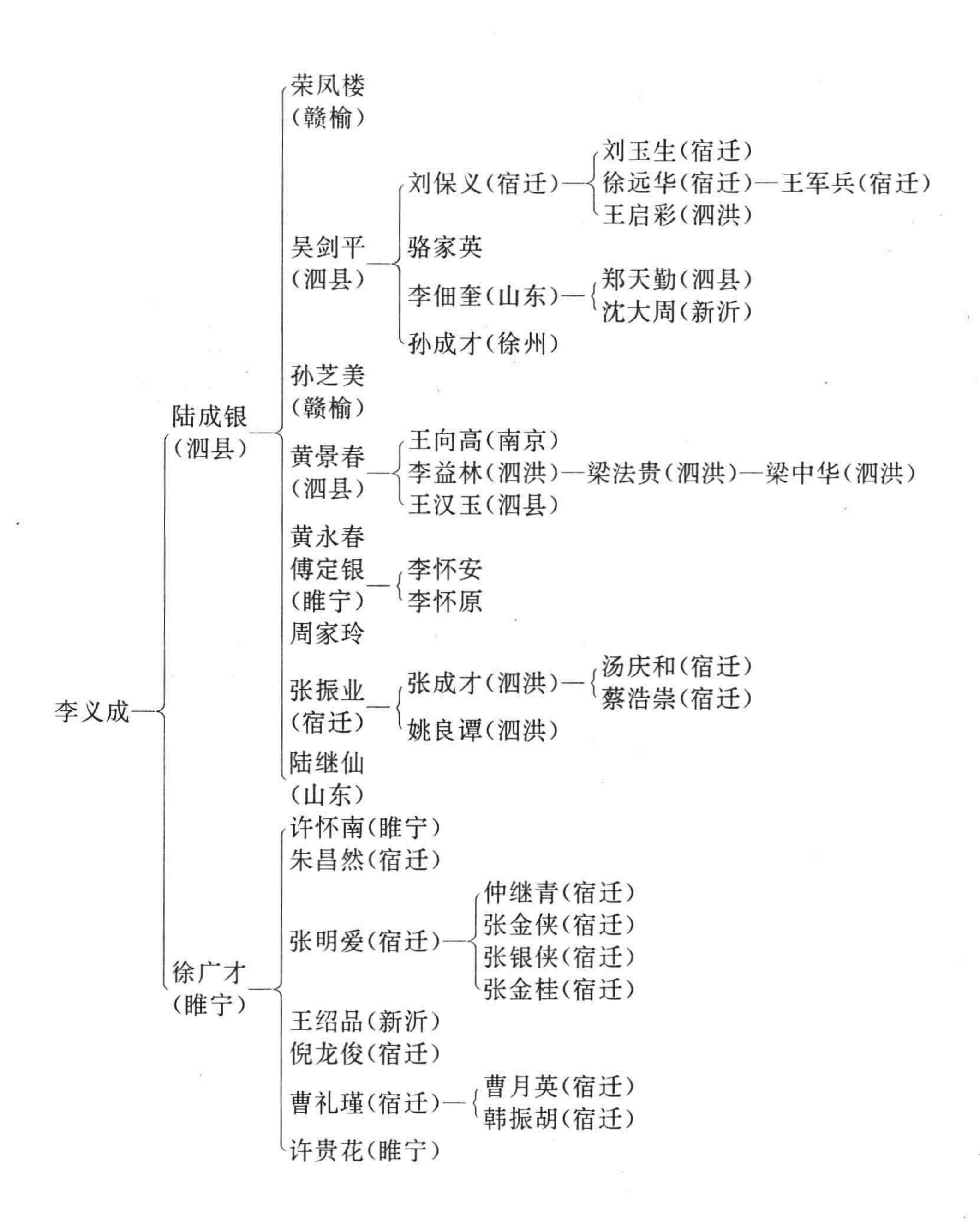


苏北琴书艺人师承谱

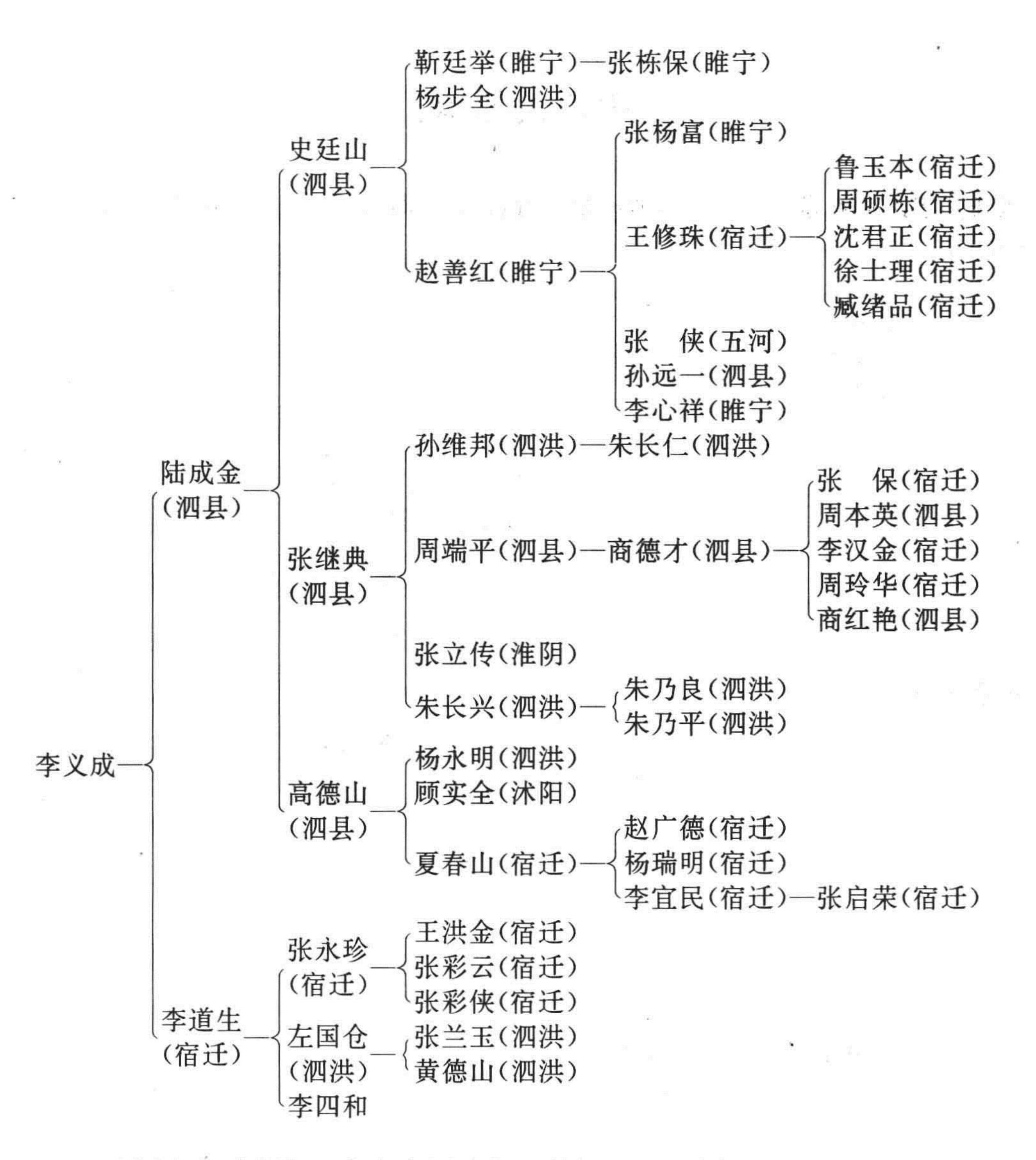
苏北琴书的传承始于清同治、光绪年间，分"柴门"（北门）、"陆门"（南门）两个门派。起始人李义成和第二代传人李道生、徐广才、庆廷举为"柴门"首领；陆成金、陆成银为"陆门"领袖。苏北琴书的传承是跨省的，表中注明的泗县、五河、灵璧、嘉山、蚌埠等，均在安徽省境内。苏北琴书传人流动颇大，抗日战争爆发后，余如清、李四和、黄德山、李佃奎、郑天勤、孙芝美、荣凤楼、余素珍等先后离原籍到了南京；韦怀林、高德山到了上海；吴东标至蚌埠。中华人民共和国成立后，崔金兰调南京，余素珍去合肥，曹月英与韩振胡到了安徽肖县。



注：①②③④ 陆成银、徐广才和陆成金、李道生的传人分见下两表。



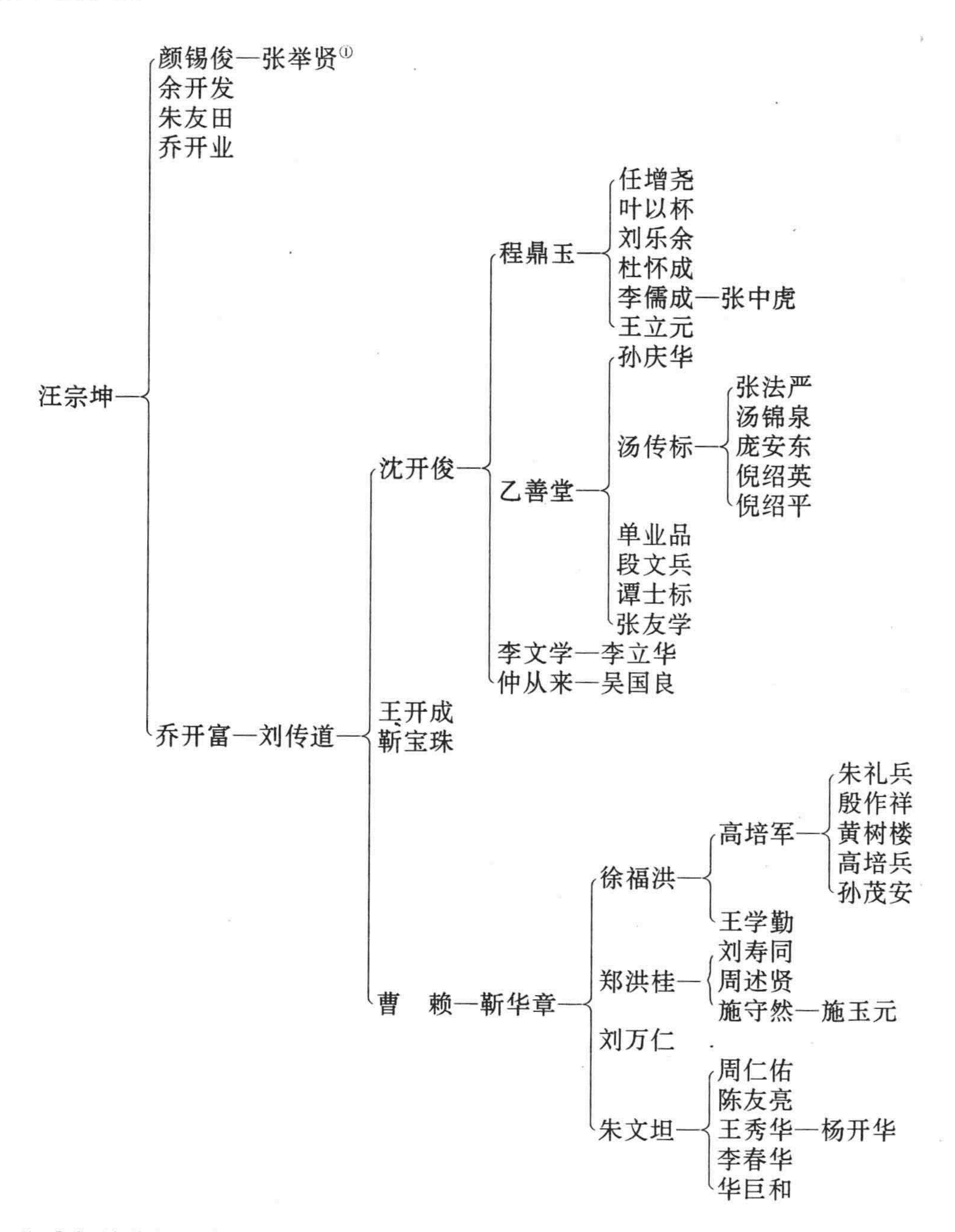
李义成
陆成银（泗县）
荣凤楼（赣榆）
吴剑平（泗县）
刘保义（宿迁）
刘玉生（宿迁）
徐远华（宿迁）
王军兵（宿迁）
王启彩（泗洪）
骆家英
李佃奎（山东）
郑天勤（泗县）
沈大周（新沂）
孙成才（徐州）
孙芝美（赣榆）
黄景春（泗县）
王向高（南京）
李益林（泗洪）
梁法贵（泗洪）
梁中华（泗洪）
王汉玉（泗县）
黄永春
傅定银（睢宁）
李怀安
李怀原
周家玲
张振业（宿迁）
张成才（泗洪）
汤庆和（宿迁）
蔡浩崇（宿迁）
姚良谭（泗洪）
陆继仙（山东）
徐广才（睢宁）
许怀南（睢宁）
朱昌然（宿迁）
张明爱（宿迁）
仲继青（宿迁）
张金侠（宿迁）
张银侠（宿迁）
张金桂（宿迁）
王绍品（新沂）
倪龙俊（宿迁）
曹礼瑾（宿迁）
曹月英（宿迁）
韩振胡（宿迁）
许贵花（睢宁）



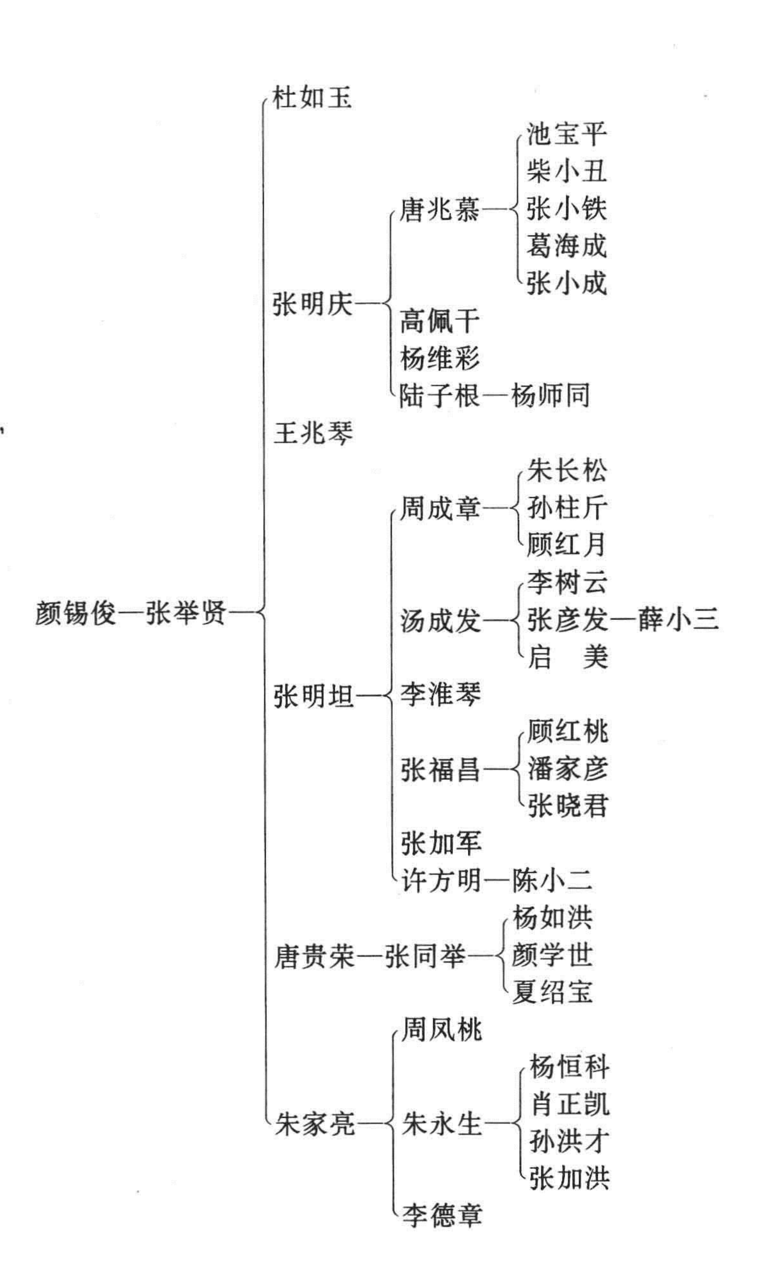
注：此表由宿迁文化馆刘汉飞采访了十多名老艺人后制成。人物列至中华人民共和国初期。

工鼓锣艺人师承谱

东汪门艺人师承谱　东汪门师承始于清嘉庆年间，第二、三代传承情况因资料关系，不甚详明。

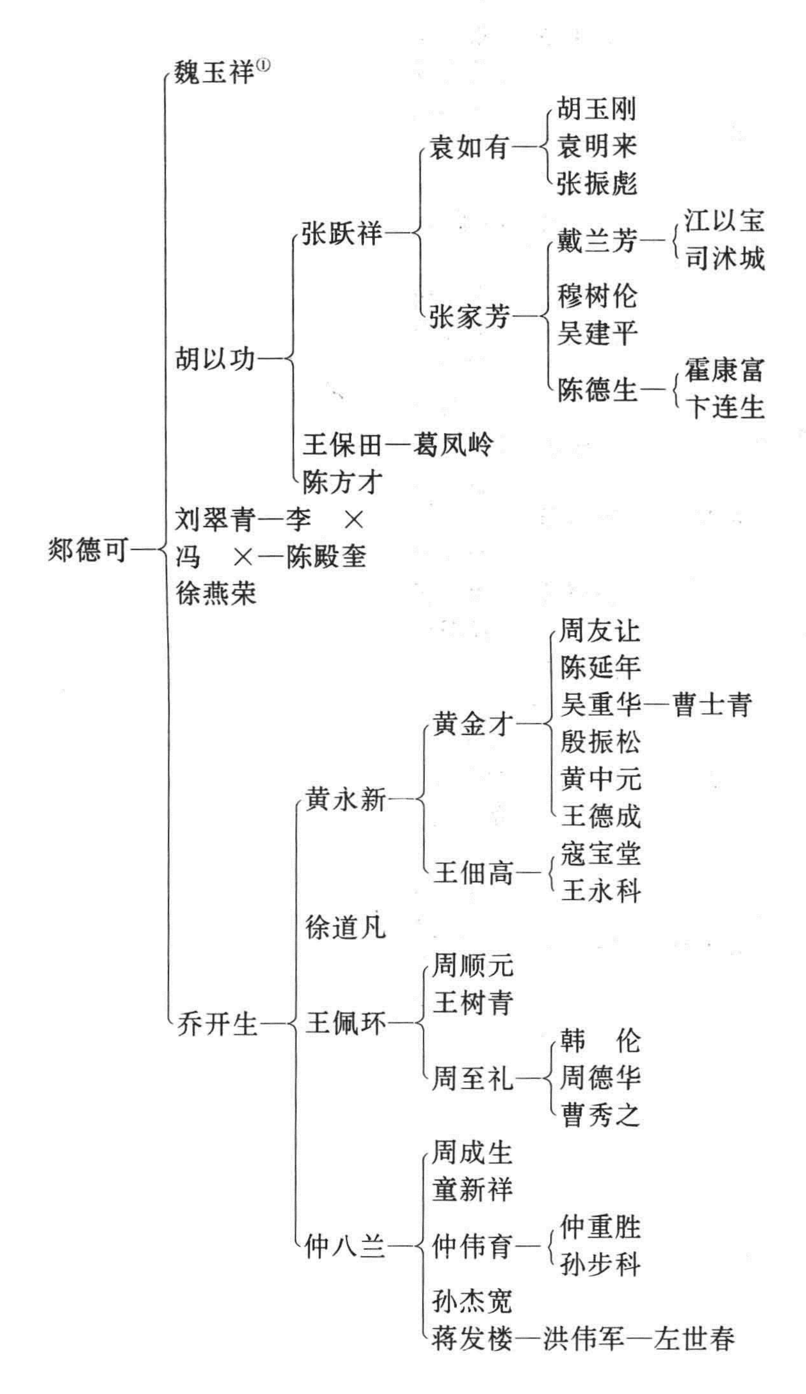


注：①张举贤传人见下表。

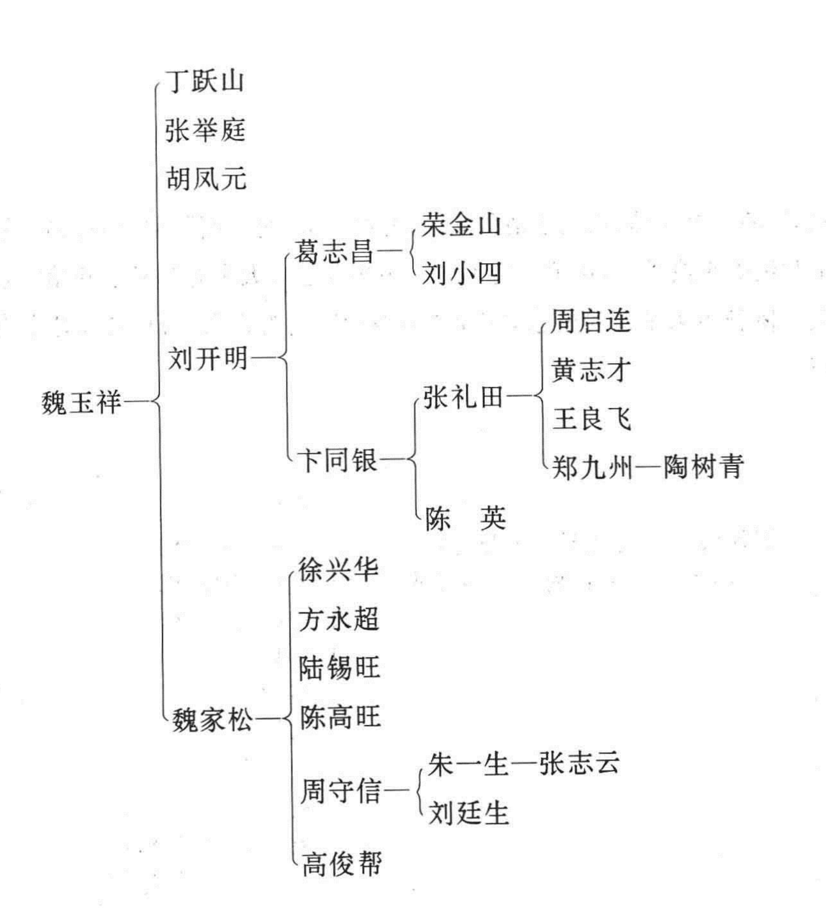


颜锡俊—张举贤
杜如玉
张明庆
唐兆慕
池宝平
柴小丑
张小铁
葛海成
张小成
高佩干
杨维彩
陆子根—杨师同
王兆琴
张明坦
周成章
朱长松
孙柱斤
顾红月
汤成发
李树云
张彦发—薛小三
启　美
李淮琴
张福昌
顾红桃
潘家彦
张晓君
张加军
许方明—陈小二
唐贵荣—张同举
杨如洪
颜学世
夏绍宝
朱家亮
周凤桃
朱永生
杨恒科
肖正凯
孙洪才
张加洪
李德章

郯门艺人师承谱　郯门传承始于清同治、光绪年间。郯德可为第二代传人，第一代不详。

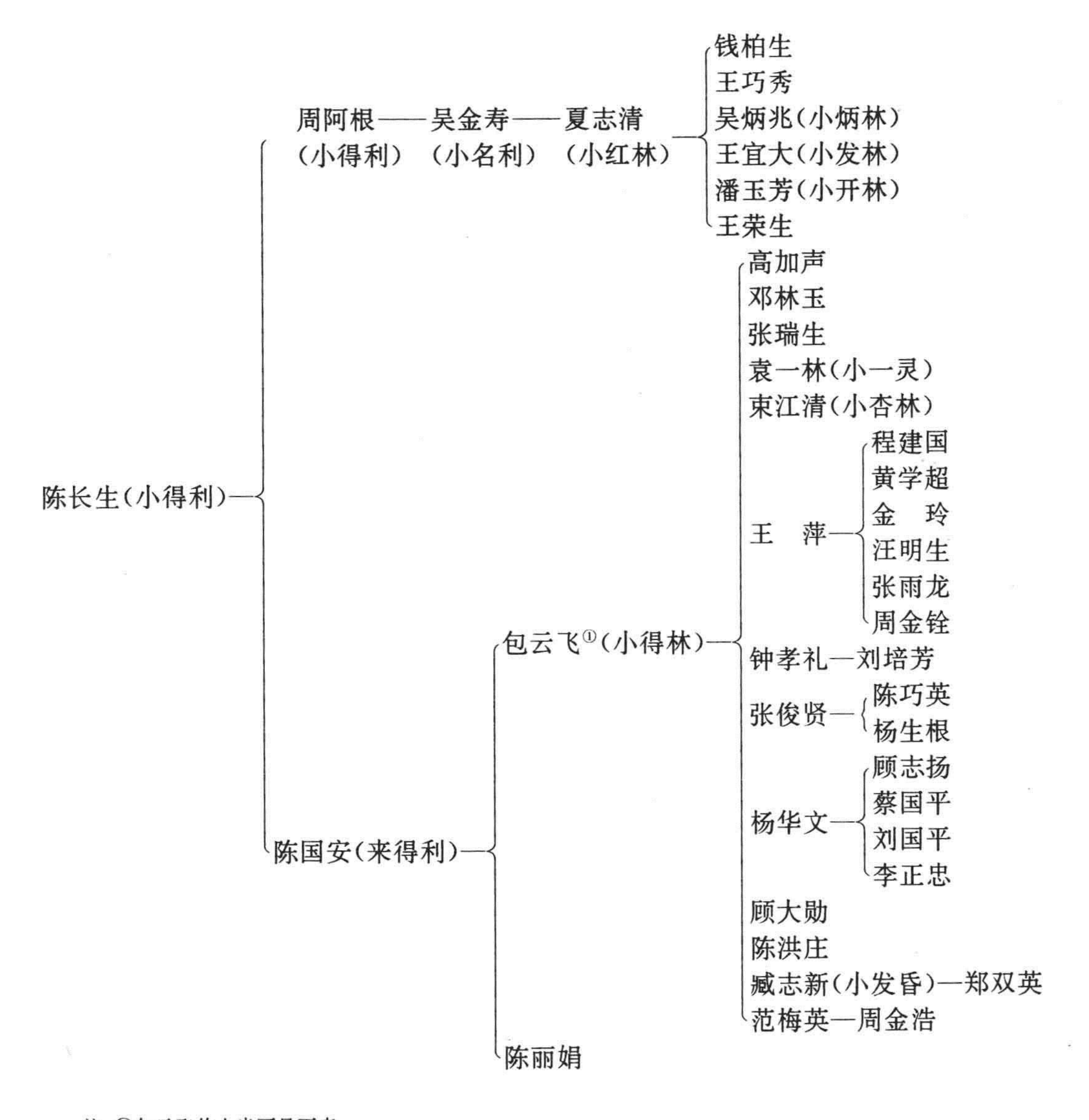


注：①魏玉祥传人见下表。

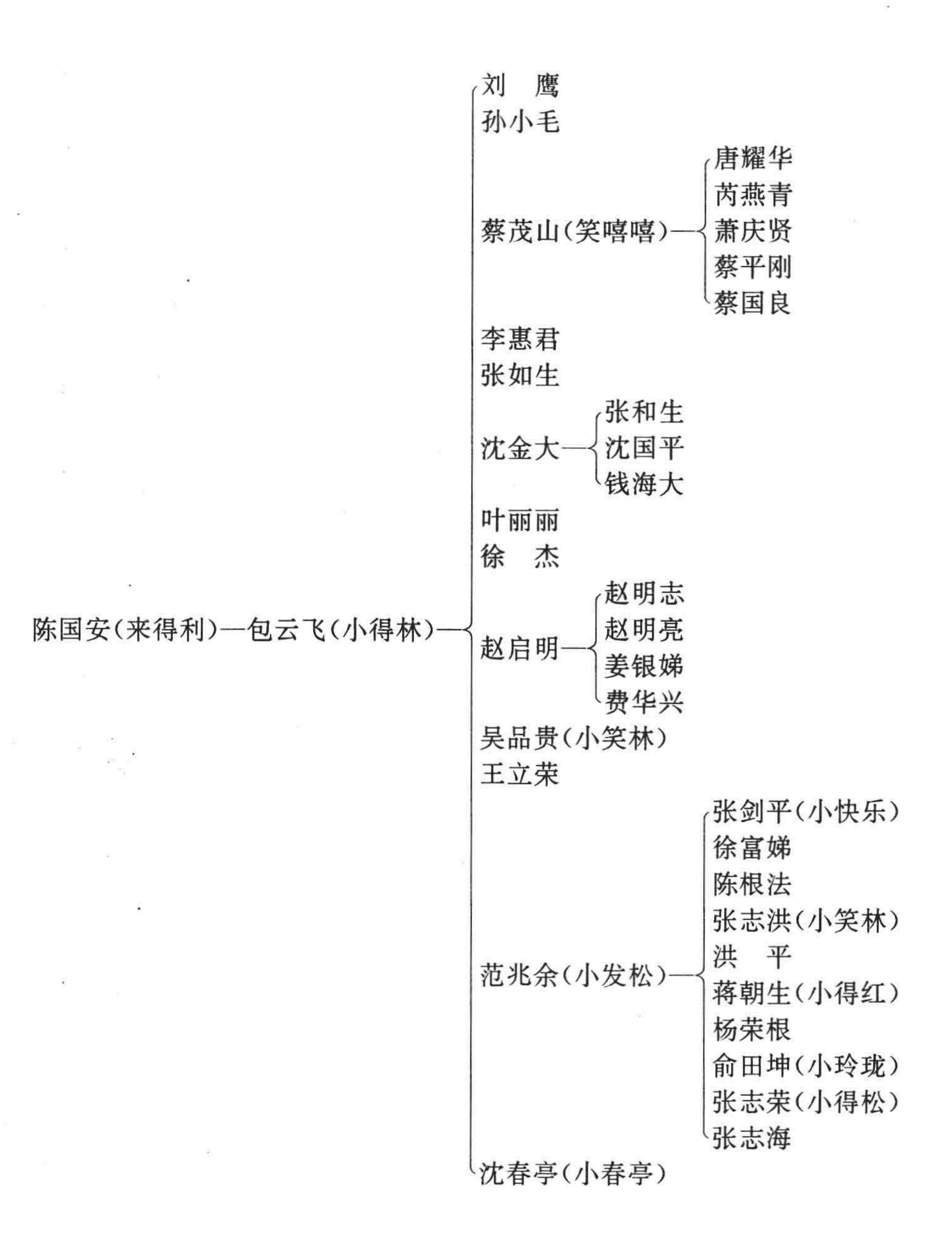

魏玉祥
丁跃山
张举庭
胡凤元
刘开明
葛志昌
荣金山
刘小四
卞同银
张礼田
周启连
黄志才
王良飞
郑九州—陶树青
陈　英
魏家松
徐兴华
方永超
陆锡旺
陈高旺
周守信
朱一生—张志云
刘廷生
高俊帮

小热昏艺人师承谱

此表为常州小热昏的一个支脉，约始于清代同治、光绪年间。另有赵阿福（小得福）、朱笑亭、王笑亭亦在常州说唱小热昏，其传承系统不详。小热昏艺人大多有“小”字开始的艺名，表中以括号标明。陈长生弟子周阿根艺名亦取“小得利”，周为盲人，为和乃师艺名有别，人称“瞎子小得利”。

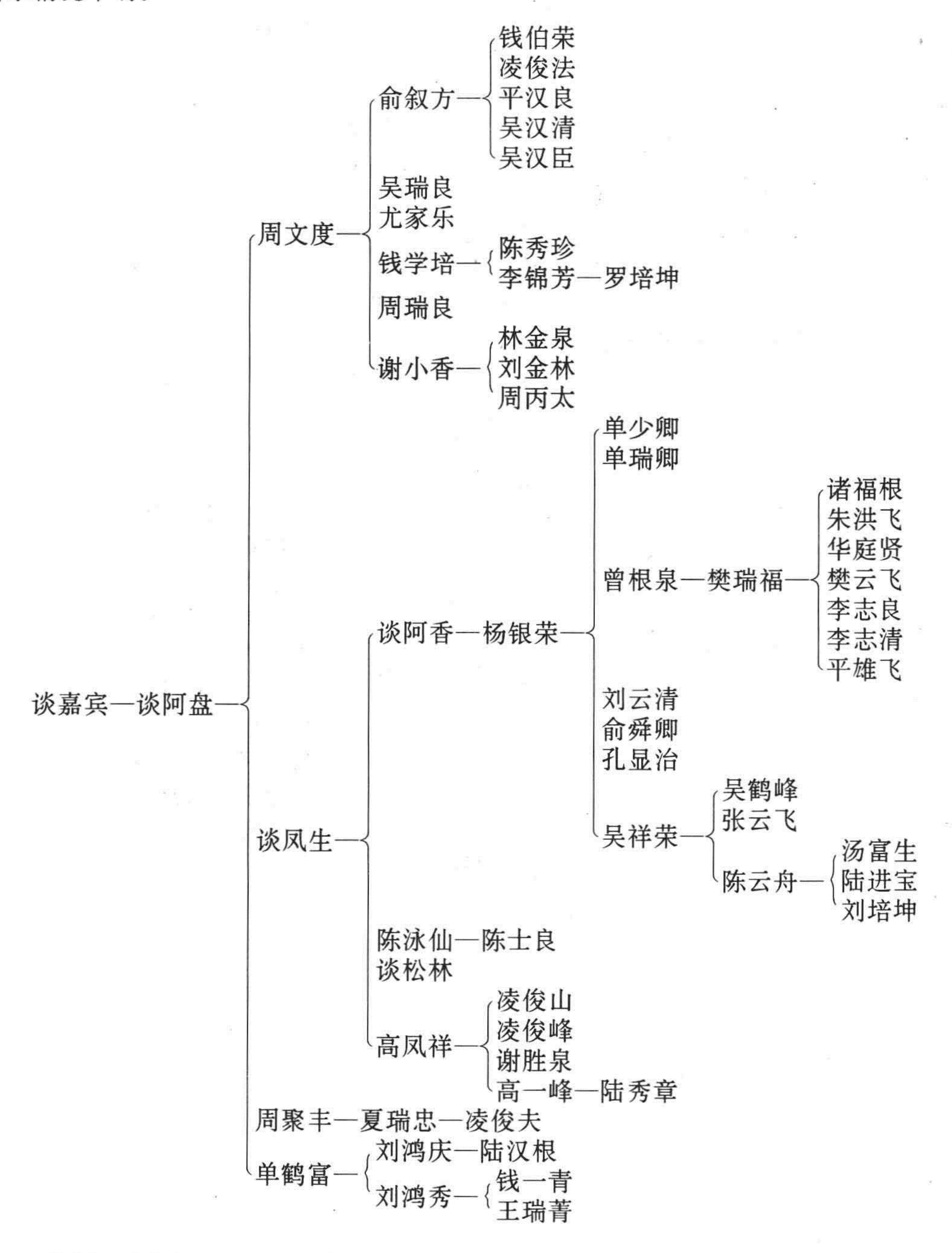


注：①包云飞传人尚可见下表。


陈国安(来得利)—包云飞(小得林)
刘　鹰
孙小毛
蔡茂山(笑嘻嘻)
唐耀华
芮燕青
萧庆贤
蔡平刚
蔡国良
李惠君
张如生
沈金大
张和生
沈国平
钱海大
叶丽丽
徐　杰
赵启明
赵明志
赵明亮
姜银娣
费华兴
吴品贵(小笑林)
王立荣
范兆余(小发松)
张剑平(小快乐)
徐富娣
陈根法
张志洪(小笑林)
洪　平
蒋朝生(小得红)
杨荣根
俞田坤(小玲珑)
张志荣(小得松)
张志海
沈春亭(小春亭)

无锡评曲艺人师承谱[①]

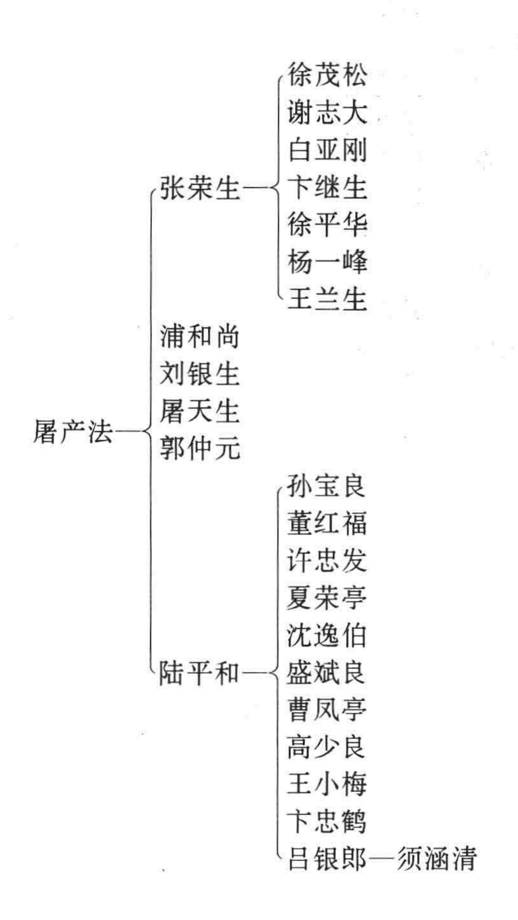
始于清代乾隆、嘉庆年间。谈嘉宾、谈阿盘、谈凤生、谈阿香为祖孙四代。谈嘉宾之前传承情况不明。

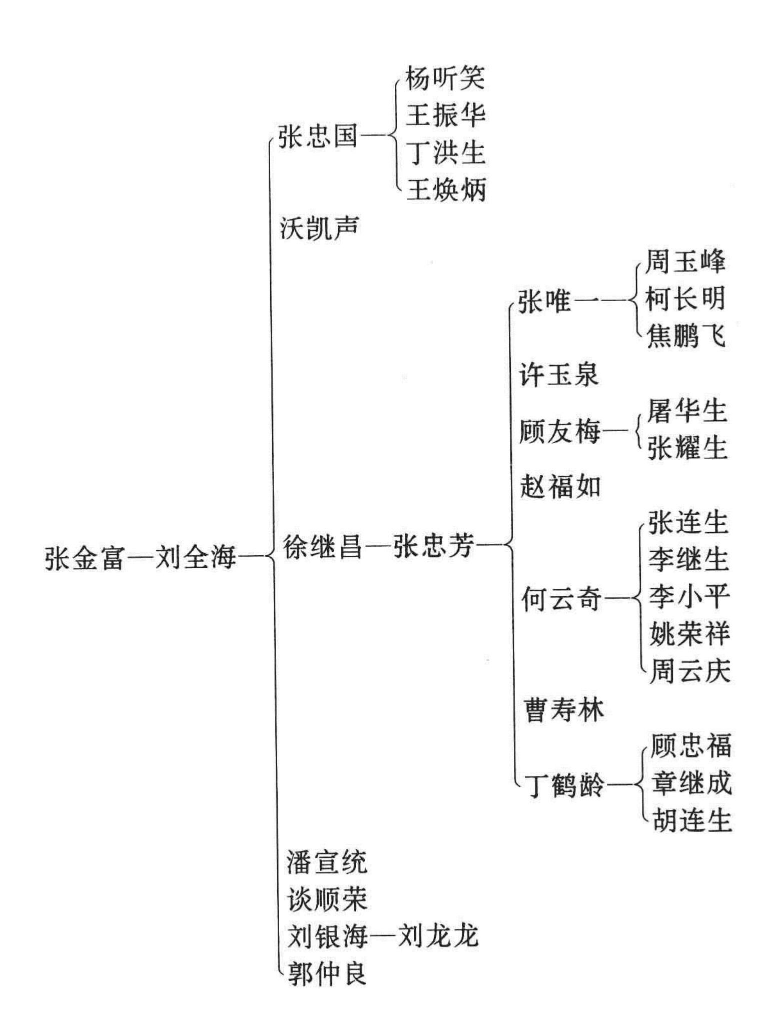


注:①此师承表由凌俊峰、周瑞良、王瑞菁、冯天音等回忆整理而成。

常州道情艺人师承谱

有两个系统。屠产法一系清光绪年间始有记载。第三代后传承情况不明。张金富一系亦始于清光绪时，其先辈尚有周天瑞、谢炳坚、张富松、薛良荣等人。同辈有顾福林并传史小久。另有朱阿福说唱常州道情，从师及传徒事不明。




张金富—刘全海
张忠国
杨听笑
王振华
丁洪生
王焕炳
沃凯声
徐继昌—张忠芳
张唯一
周玉峰
柯长明
焦鹏飞
许玉泉
顾友梅
屠华生
张耀生
赵福如
何云奇
张连生
李继生
李小平
姚荣祥
周云庆
曹寿林
丁鹤龄
顾忠福
章继成
胡连生
潘宣统
谈顺荣
刘银海—刘龙龙
郭仲良

江苏明清书坊刻印小说、曲本目录

名　　称	所在地	刻印曲(书)目名	年　　代
世德堂	金陵	唐书志传通俗演义	明万历二十一年
		西游记	万历年间
		西晋志传通俗演义	
		东晋志传通俗演义	
		南宋志传通俗演义	
		北宋志传通俗演义	
大业堂	金陵	西汉通俗演义	万历四十年
		十二帝通俗演义志传	
杨明峰	金陵	英烈传	万历十九年
龚绍山	金阊	隋唐两朝志传	万历四十七年
		春秋列国志传	
舒载阳	金阊	唐书志传通俗演义	万历四十八年
		封神演义	
荣寿堂	金陵	西游记	万历年间
能远居	吴县	南北宋志传	天启年间
九如堂	金陵	韩湘子	天启三年
衍庆堂	吴县	警世通言	天启四年
		醒世恒言	天启七年
		喻书明言	天启年间
天许斋	吴县	古今小说	天启年间
五雅堂	金阊	列国志	崇祯十五年
叶敬池	吴县	醒世恒言	崇祯年间
		石点头	
		新列国志	
嘉会堂	金阊	三遂平妖传	崇祯年间

（续表一）

名　　称	所在地	刻印曲（书）目名	年　　代
剑啸阁	吴县	西汉演义	崇祯年间
		东汉演义	
兼善堂	金陵	警世通言	崇祯年间
萃锦堂	吴门	武穆精忠传	明末
植槐堂	吴郡	李卓吾先生批评三国志	明末
崇德书院	吴郡	隋唐演义	清康熙年间
		飞龙全传	乾隆三十三年
		说唐演义全传	
王衙	金陵	西湖佳话	康熙年间
绿荫堂	苏州	李卓吾先生批评三国志	康熙年间
		英云梦传	道光元年
		平妖传	光绪十四年
		西湖佳话	
		平山冷燕	
芥子园	南京	第五才子书水浒传	雍正三年
		西湖佳话	乾隆五十一年
		飞龙全传	嘉庆二年
		镜花缘	道光十年
		镜花缘	道光十二年
		镜花缘	道光二十一年
		天宝图	同治八年
		薛家将平西演义	
仁寿堂	吴门	济颠大师全传	乾隆九年
		第九才子书斩鬼传	
书业堂	金阊	四大奇书第一种	乾隆十七年
		济颠大师醉菩提全传	乾隆四十二年
		说呼全传	乾隆四十四年
		后西游记	乾隆四十八年

（续表二）

名　　称	所在地	刻印曲（书）目名	年　　代
书业堂	金阊	后西游记	乾隆五十八年
		异说反唐演义全传	嘉庆八年
		英云梦	嘉庆十年
		杨家府世代忠勇通俗演义志传	嘉庆十四年
		北宋三遂平妖传	嘉庆十七年
		拍案惊奇	嘉庆二十一年
		海公大红袍	道光二年
		列国志传	同治四年
		水浒传	
		西汉演义	
		二度梅奇说全传	
		英烈传	
宝仁堂	金阊	说呼全传	乾隆四十四年
书艺堂	金阊	说呼全传	乾隆四十四年
海陵轩	泰州	西湖佳话	乾隆五十一年
古耕堂	金阊	济颠大师醉菩提全传	乾隆五十三年
务本堂	扬州	驻春园小史	乾隆五十三年
		龙图公案	嘉庆十三年
		粉妆楼全传	嘉庆二十二年
		征西说唐三传	道光十二年
		四香缘弹词	道光十三年
		云合奇踪	道光十七年
		飞龙全传	咸丰元年
		施公奇闻	同治五年
		说岳全传	同治九年
		济颠大师醉菩提全传	同治十年
		南北宋传	光绪五年

（续表三）

名　　称	所在地	刻印曲（书）目名	年　　代
甘朝士局	吴门	北史演义	乾隆五十八年
黄金屋	金阊	世无匹	乾隆年间
绿慎堂	姑苏	说唐演义后传	乾隆年间
绿慎堂	姑苏	二度梅全传	同治九年
绿慎堂	姑苏	说唐全传	
三槐堂	维扬	绿牡丹全传	嘉庆五年
三槐堂	维扬	珍珠塔	道光二十九年
卫峻天	虞山	蜃楼志	嘉庆九年
一笑轩	扬州	新史奇观演义全传	嘉庆十一年
一笑轩	扬州	飞跎全传	嘉庆二十二年
裕德坊	姑苏	双金锭	嘉庆十八年
注礼阁	清江浦	儒林外史	嘉庆二十一年
文盛堂	维扬	飞跎全传	嘉庆二十二年
文盛堂	维扬	东西汉演义	嘉庆年间
兰蕙轩	苏州	醉芙蓉	嘉庆二十三年
兰蕙轩	苏州	芭蕉扇	嘉庆二十三年
兰蕙轩	苏州	百花图	嘉庆二十三年
兰蕙轩	苏州	麒麟阁	嘉庆二十三年
兰蕙轩	苏州	蕴香丸	嘉庆二十三年
兰蕙轩	苏州	一文钱	嘉庆二十四年
兰蕙轩	苏州	白蛇传后集	嘉庆年间
奉孝轩	扬州	新刻清风闸	嘉庆二十四年
奉孝轩	扬州	清风闸	道光二十三年
测海楼	扬州	画图缘小传	嘉庆年间
经义堂	苏州	珍珠塔	道光二年
叶香阁	南京	再造天	道光八年

（续表四）

名　　称	所在地	刻印曲（书）目名	年　　代
延陵堂	常州	欢喜冤家	道光十年
方来堂	无锡	珍珠塔	道光十三年
三益斋	无锡	珍珠塔	道光十五年
二酉堂	维扬	双凤奇缘传	道光二十一年
维扬堂	扬州	隋唐演义	道光三十年
爱莲堂	苏州	十美图	道光年间
爱日堂	维扬	粉妆楼传记	咸丰三年
		说岳全传	同治三年
徐佩珂	南京	结水浒传	咸丰三年
义林堂	如皋	飞跎全传	咸丰七年
		云台奇踪	同治十一年
		忠烈全传	咸同年间
文德堂	维扬	杨家府演义	同治元年
得见斋	苏州	希奇宝卷	同治五年
		潘公免灾宝卷	光绪三十三年
		三茅真君宝卷	光绪三年
麟玉山房	苏城	珍珠塔	同治六年
文玉斋	常州	二度梅奇说	同治八年
培本堂	常州	九品莲台记	同治十年
		灶君宝卷	光绪十四年
		潘公免灾宝卷	
喜雨山房	常熟	荆钗记	光绪二年
宝文堂	江阴	异说后唐传	光绪二年
乐善堂	常州	忠勇孝烈奇女传	光绪四年
		醒心宝卷	光绪十六年
		何仙姑宝卷	光绪十九年

（续表五）

名　　称	所在地	刻印曲（书）目名	年　　代
有德堂	扬州	刘成美全传	光绪四年
道生堂	常州	忠孝勇烈奇女传	
文苑堂	维扬	双剪发	光绪五年
江珍楼	常州	野叟曝言	光绪七年
宝善堂	镇江	鹦哥传	
红叶山房	姑苏	凤双飞全传	光绪十四年
		两交婚小传	
味潜斋	邗江	新说西游记	
映雪堂	姑苏	说唐征西三传	光绪十八年
文运堂	邗江	东西两晋志传	
玛瑙经房	苏州	还乡宝卷	光绪二十五年
		杨公宝卷	光绪三十三年
海虞文社	常熟	轰天雷	光绪三十年
一得斋	金陵	叹世宝卷	光绪三十三年
文英堂	苏州	三国演义	不明
		封神演义	
		云台奇踪	
三多斋	吴县	烈女传演义	
		东西汉演义	
		云台奇踪玉鼎英烈全传	
		水浒后传	
万文楼	姑苏	拍案惊奇	
瑞云斋	苏州	万花楼杨包狄演义	
刘　氏	江阴	水浒传	
楠槐堂	吴县	李卓吾先生批评三国志	
树本堂	苏州	孙庞演义	
松鹤斋	苏州	拍案惊奇	
锦奎堂	姑苏	水浒全传	

（续表六）

名　称	所在地	刻印曲（书）目名	年　代
德聚堂	金陵	钟伯敬先生批评封神演义	不明
		忠义水浒传	
		云合奇踪玉鼎英烈传	
		玉鼎列国志	

中华人民共和国成立以来江苏曲艺创作演出获奖表

<table>
<tr><th>时间</th><th>活动名称</th><th>曲(书)目</th><th>曲种</th><th>演出团体</th><th>作者</th><th>演员</th><th>获奖情况</th></tr>
<tr><td>1953.</td><td>中国人民志愿军全军文艺会演</td><td>冷枪战</td><td>四川评书</td><td>南京军区前线歌舞团</td><td>诸仙赋</td><td>王炳才</td><td>优秀创作奖、表演奖</td></tr>
<tr><td>1956.3.</td><td>江苏省第一届职工业余文艺会演</td><td>李大祥捉特务</td><td>工鼓锣</td><td>徐州地区代表队</td><td>曹玉成</td><td>徐业玉</td><td>创作奖、表演奖</td></tr>
<tr><td>1956.</td><td>江苏省农村业余文艺会演</td><td>刻字老人</td><td>鼓书</td><td>盐城县代表队</td><td>马少山</td><td>潘顺余
王伯余</td><td>创作一等奖、表演二等奖</td></tr>
<tr><td rowspan="11">1957.10.</td><td rowspan="11">江苏省第一届曲艺观摩演出大会(南通会演区)</td><td>唐知县审诰命</td><td>启海弹词</td><td>启东县</td><td></td><td>倪省三</td><td>荣誉奖</td></tr>
<tr><td>婆媳相会</td><td rowspan="5">启海弹词</td><td rowspan="2">海门县</td><td></td><td>蔡翠屏
刘振鸿</td><td rowspan="10">表演奖</td></tr>
<tr><td>苏州两公差</td><td></td><td>曹益宾
樊秀芳</td></tr>
<tr><td>红娘子</td><td rowspan="2">启东县</td><td></td><td>张占初</td></tr>
<tr><td>盘　夫</td><td></td><td>朱贞芳</td></tr>
<tr><td>亲与仇</td><td rowspan="2">崇明县</td><td></td><td>周黎青</td></tr>
<tr><td>武松打虎</td><td rowspan="2">启海评话</td><td></td><td>秦鸣皋</td></tr>
<tr><td>枪挑高览</td><td>启东县</td><td></td><td>金友声</td></tr>
<tr><td>景阳冈</td><td>扬州评话</td><td rowspan="2">南通市</td><td></td><td>江海山</td></tr>
<tr><td>九连环</td><td>开　篇</td><td></td><td>邱文炳</td></tr>
<tr><td>翻身乐</td><td>钹子书</td><td>崇明县</td><td></td><td>陈明卿</td></tr>
</table>

（续表一）

时间	活动名称	曲(书)目	曲种	演出团体	作者	演员	获奖情况
1957.11	江苏省第一届曲艺观摩演出大会（扬州会演区）	斗杀西门庆	扬州评话	扬州市		王少堂	荣誉奖
		双开锁	道情	盐城县	禹吉	蒋素娟	优秀表演奖
		盗仙草				陈吉林	表演奖
		打日本洋行	宜兴评话	宜兴县		沈如航	表演奖
1957.12.	江苏省第一届曲艺观摩演出大会（淮阴会演区）	扫盲	工鼓锣	涟水县		靳华章	演唱奖
		吴必贵拜寿		泗阳县		卞同银	
		张祥打嫁妆		灌云县		张学余	
		单刀赴会				张同举	优秀演唱奖
		哪吒闹海		沭阳县		王龙泽	演唱奖
		美女脂粉计				张平坦	
		追谣辟谣		宿迁县		叶善堂	
		抗美援朝	琴书	沭阳县		于如霞	优秀演唱奖
		孙悟空戏耍猪八戒				顾石全	
		小二姐瞧郎		泗阳县		丁士云 丁王氏	
		小两口顶嘴		泗洪县		杨步泉 高翠华	演唱奖
		打关西	琴书	泗洪县		李一林	优秀演唱奖
		镖打九江王	评词	宿迁县		孙朝书	演唱奖
		八义十三侠		淮阴县		朱茂陶	

（续表二）

时间	活动名称	曲（书）目	曲种	演出团体	作者	演员	获奖情况
1958.5.	江苏省群众业余文艺会演	歌唱新海连	海州牌子曲	新海连代表队	王长波	刘文兰	创作、表演一等奖
		夸爸爸			徐胜兰	陈桂兰	
		农业合作化好处多	花鼓	徐州地区代表队	吴明	贾长庆	
		姑娘的心事	坠子		刘振华	范筱英 黄昆溪	创作、表演优秀奖
		捞杂草	渔鼓		王幼颐	朱元才	
1964.5.	中国人民解放军全军第三届文艺会演	水浒外传	相声	南京军区前线歌舞团	李凤歧	刘佩勇 吴钧	优秀创作、表演奖
		热心人	上海说唱		黄永生	黄永生	
		幸福岛上安下家	数来宝		李凤岐 陈增智	陈增智 刘佩勇 瞿尚令	优秀创作奖
		夸班长	苏州弹词开篇		陈久安 徐林达 赵菱菱	徐林达 赵菱菱	
		迎新曲	苏州弹词		徐林达 赵菱菱	徐林达 赵菱菱	优秀创作、表演奖
		李三宝比武	山东快书		陈增智	陈增智	
1973.5.	江苏省军区文艺会演	风雪路遇	大鼓		尹增然 李海涛	李海涛 李竞技	创作奖 优秀表演奖

（续表三）

时间	活动名称	曲（书）目	曲种	演出团体	作者	演员	获奖情况
1975.	江苏省职工业余文艺会演	三考新嫂嫂	工鼓锣	徐州地区代表队	王继承	徐业立	表演奖
		卖树记	快书		王贵增		优秀创作奖
		还像当年一个样	数来宝		龚文登	张学文	
		找失主	相声		杨士杰		
1975.8.	江苏省军区文艺会演	"八一"颂	快板		李海涛	李海涛	优秀表演奖
1975.10.	全军文艺会演（南京片）	烈火旋风	道情		李海涛	李海涛	优秀创作、表演奖
1977.10.	江苏省专业文艺团体创作节目会演	棋高一着	扬州评话	扬州市文工团	刘立人 汪复昌 姜锋 李信堂 惠兆龙	惠兆龙	创作奖 表演奖
		一只灯泡	琴书		吴小言		创作奖
1978.4.	苏州评弹创作节目会演	敬爱的周总理请你听我唱	开篇	江苏省曲艺团	杨乃珍	杨乃珍	创作奖 表演奖
		赣南游击词	开篇		陈毅	徐兵 汤敏	表演奖
		谁是最美的人	中篇弹词		郁小庭 张棣华	唐文莉 沈军 徐云仙 张文婵 汪梅韵 汤敏 杨乃珍 徐祖林 董梅	创作、演出奖

（续表四）

时间	活动名称	曲（书）目	曲种	演出团体	作者	演员	获奖情况
1978.4.	苏州评弹创作节目会演	瑞雪江南	短篇评话	江苏省曲艺团		袁寅琴 董梅	演出奖
		春到银杏山	短篇弹词		陆涛声 郁小庭 张棣华	侯莉君 徐兵 黄霞芬	演出奖
		夜奔伏虎涧	短篇评话			金声伯	演出奖
		清茶献给周总理	短篇弹词	常州市评弹团	周希明	邢晏芝 倪淑英	创作奖 演出奖
		龙城明珠	中篇弹词			沈韵秋 汤小君 王玉立 庞伟争 邢晏春 邢晏芝	演出奖
		金凤展翅	短篇弹词			周希明 潘瑛	演出奖
		雷鸣电闪	短篇评话		周玉峰	周玉峰	创作、演出奖
		老夫妻上工地	开篇	常熟市评弹团	朱寅全		创作奖
		琴川霹雳	中篇弹词			蒋君豪 孙向红 李一帆 毛剑鹏 张雪萍 周剑霖 张翼良 蔡蕙华	演出奖

（续表五）

时间	活动名称	曲（书）目	曲种	演出团体	作者	演员	获奖情况
1978.4.	苏州评弹创作节目会演	银花赞	短篇弹词	武进县评弹团		王仲君 王绿萍	演出奖
		锡山盛开井冈兰	短篇弹词	无锡市曲艺团	赵雪	徐素琴	创作、演出奖
		伟大形象光辉湖山	短篇弹词	无锡市曲艺团	朱君	尤惠秋 朱雪吟	创作、演出奖
		感激在心里	短篇弹词	无锡市曲艺团		汤乃秋 方明珠	演出奖
		电厂风云	中篇弹词	无锡市曲艺团		朱一鸣 汤乃秋 赵丽芳 邹丽英 徐素琴	演出奖
		闯王平叛	中篇弹词	无锡县评弹团		王玉良 吴君言 王秀华 冯雪麟 周罗方	演出奖
		梅岭三章	开篇	苏州市评弹团	陈毅	赵慧兰	演出奖
		白衣血冤	中篇弹词	苏州市评弹团	邱肖鹏等	杨玉麟 钱正祥 袁慧敏 史雪华 邵小华 王鹰 陈剑青 王月香	演出奖

（续表六）

时　间	活动名称	曲(书)目	曲　种	演出团体	作　者	演　员	获奖情况
1978.4.	苏州评弹创作节目会演	婚姻大事	短篇弹词	苏州市评弹团	徐檬丹	余瑞君 夏汝美 言慧珠	创作、演出奖
		深夜送瓜	短篇弹词		周锦标 徐檬丹	金月庵 吕晓露	创作、演出奖
		风雨夜	短篇弹词		周锦标 邱肖鹏		创作奖
		普通党员	中篇弹词		龚华声等	龚华声 潘莉韵 薛君亚 王小蝶 毕康年	演出奖
		风满石榴庄	中篇弹词	太仓县评弹团		徐兆群 张碧华 秦肖荪 潘祖强 王赞英 曹织云	演出奖
		书坛姐妹唱心声	开　篇	江阴县评弹团	翟博胜	卢勤珍 俞　倩	创作、演出奖
		心　事	短篇弹词		奚五昌 王楚卿		创作奖
		飞夺泸定桥	短篇评话	张家港市评弹团	张国良 张树良	张国良	创作、演出奖
		绣石头	短篇弹词	吴县评弹团		周凤麟 李　红	演出奖

（续表七）

时间	活动名称	曲(书)目	曲种	演出团体	作者	演员	获奖情况
1978.4、	苏州评弹创作节目会演	跨进雄伟的纪念堂	开篇	吴江县评弹团	碧波	李萌	创作、演出奖
		中流击水	短篇弹词	宜兴县评弹团		华国荫 张玉华 华梦	演出奖
		西宿河畔	短篇弹词	昆山县评弹团		钱益信 张鹰	演出奖
1980	全国部分省市业余曲艺调演	清心酒	徐州琴书		张学文 张金忠	万玉侠 赵洪义	优秀创作、演出奖
	全国短篇曲艺作品征文	春到银杏山	苏州弹词		陆涛声 郁小庭 张棣华		创作二等奖
1981.8.	全国曲艺优秀节目观摩演出（北方片）	政治课	相声	南京军区前线歌舞团	李贵华	杨鲁平 吴钧	创作、演出二等奖
		泪花曲	苏州弹词		陈亦兵 徐林达	喻雪芳 王伊冰	
1982.3.	全国曲艺优秀节目观摩演出（南方片）	第九次爱情（探情记）	苏州弹词	江苏省曲艺团	张棣华 郁小庭	侯莉君 徐祖林 董梅	创作二等奖、演出一等奖
		小小雨花石	苏州弹词		郁小庭	杨乃珍	创作二等奖演出一等奖
		鸭蛋曲	苏州弹词	南京部队前线歌舞团	陈亦兵 徐林达	徐林达 顾之芬	创作二等奖、演出一等奖
		请你吃糖	苏州弹词	苏州地区评弹团	朱寅全	刘宗华 蔡蕙华 陆月娥	创作、演出一等奖
		遗产风波	苏州弹词	苏州市评弹团	邱肖鹏 周锦标 杨作铭	魏少英 侯小莉 魏含玉 赵慧兰	创作二等奖、演出一等奖

（续表八）

时间	活动名称	曲（书）目	曲种	演出团体	作者	演员	获奖情况
1982.3.	全国曲艺优秀节目观摩演出（南方片）	泥腿子也能逛天堂	开篇	常州市评弹团	邢晏春 张棣华	邢晏春 邢晏芝	创作二等奖、演出一等奖
		陈毅拜客	扬州评话	扬州市曲艺团	夏耘 惠兆龙 姜仪娃	惠兆龙	创作、演出一等奖
		悦来饭店	琴书	徐州市代表队	张仲樵 苗艺民	张巧玲 蒋云霞 王勇 杨苏 黄宗文	创作二等奖、演出一等奖
		二泉映月	开篇	无锡市评弹团	方拂 吴女	赵丽芳	创作二等奖、演出一等奖
		断太后	苏州评话	江苏省曲艺团		金声伯	表演一等奖
		武松二次回家	扬州评话			王丽堂	表演一等奖
		廊会进室	苏州弹词	常州市评弹团		邢晏春 邢晏芝	表演一等奖
		翩翩起舞	相声	南京市歌舞团		李国先 言人	演出二等奖
1985.7.	江苏省曲艺工作会议	九龙口	苏州弹词	苏州市评弹团	邱肖鹏 郁小庭 傅菊蓉		长篇优秀创作奖
		挺进苏北	扬州评话	扬州市曲艺团	夏耘 姜锋 许凤仪 朱福娃		
		广陵禁烟记				李真	长篇创作奖

（续表九）

时间	活动名称	曲(书)目	曲种	演出团体	作者	演员	获奖情况
1985.7	江苏省曲艺工作协会	多多	苏州弹词(中篇)	江苏省曲艺团	郁小庭 张棣华		创作奖
		悲欢离合		无锡市评弹团	张兆君		
		三试芮琴妹	短篇弹词	启东县评弹团	周振宇		
		智擒魔敌	徐州评词		刘天一		
		三个侍卫官	苏州弹词(长篇)	苏州市评弹团	龚华声		改编创作奖
		秦宫月			周锦标		
		娃女传		常熟市评弹团	向德明		
		琴瑟图		张家港市评弹团	徐文炜		
		赵氏孤儿		无锡市评弹团	郁鸣秋		
		血衫记		常州市评弹团	周希明		
		龙亭会	短篇弹词		周玉峰		
		市长访贤	扬州评话(短篇)	扬州市曲艺团	费力 汪复昌 刘立人		
		喜盈门	扬州弹词	扬州市曲艺团	张慧侬		
1985.	华东三省一市故事会串	老鹅进城	故事	仪征县文化馆	夏耘	朱宝	创作三等奖、表演二等奖

江苏曲艺作品出版一览表

书　　名	作　　者	出版单位	出版年月
洪泽湖上的渔夫(江苏人民革命斗争故事)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1953年
官大嫂助战(江苏人民革命斗争故事)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1953年
在列车上(生活故事)	张捷先等	江苏人民出版社	1954年
文艺宣传材料(1—20)	《江苏文艺》社 江苏人民出版社 编	江苏人民出版社	1954年
孙芳芝(苏州弹词)	苏州评弹团集体创作	上海文艺出版社	1954年
小两口入社(唱词)	李亚如、长明	江苏人民出版社	1955年
刘莲英(苏州弹词)	苏州评弹团集体创作	上海文艺出版社	1955年
文艺宣传材料(21—25)	《江苏文艺》社 江苏人民出版社 编	江苏人民出版社	1955年
小脚主任(相声集)	田恒鉴等	江苏人民出版社	1956年
找宝剑(唱词)	秦献廷编	江苏人民出版社	1956年
冰雪封冻飞机来(唱词)	万仲雪	江苏人民出版社	1956年
买船纠纷(唱词)	辛　田	江苏人民出版社	1956年
师与徒(唱本)	周　泯	江苏人民出版社	1956年
保元服兵役(扬琴)	秦献廷编著	江苏人民出版社	1956年
好老师傅(说唱)	姜连章等	江苏人民出版社	1956年
营业员孙芳(苏州评弹)	苏州市评弹实验工作团集体创作	江苏人民出版社	1956年
隐藏不了(苏州评弹)	潘伯英等	江苏人民出版社	1956年
舌战群儒(扬州评话)	扬州市文联整理	江苏人民出版社	1956年
武松打虎(扬州评话)	肖亦五整理	江苏人民出版社	1956年
孙老大(曲艺集)	陈增智等	江苏人民出版社	1956年
夜探敌岛(曲艺集)	袁清岑等	江苏人民出版社	1956年
巧探樊庄(曲艺集)	王　彝等	江苏人民出版社	1956年

（续表一）

书　　名	作　　者	出版单位	出版年月
夜走五云山(曲艺集)	凌　霄等	江苏人民出版社	1956年
千里验家书(曲艺集)	倪廷江等	江苏人民出版社	1956年
海上侦察兵(曲艺集)	郭静波等	江苏人民出版社	1956年
第一次战斗(曲艺集)	刘繁坤等	江苏人民出版社	1956年
快乐的饲养员(曲艺集)	何汉雄等	江苏人民出版社	1956年
坑道战斗十昼夜(曲艺集)	高　原等	江苏人民出版社	1956年
歌唱四十条(第二集:小调、快板、鼓词)	徐寿眉等	江苏人民出版社	1957年
歌唱四十条(第三集:小调、快板、拉洋片)	李　魁等	江苏人民出版社	1957年
生意经(相声集)	舒政纲整理	江苏人民出版社	1957年
一个抓九个(曲艺集)	任红举	江苏人民出版社	1957年
扬州清曲选	扬州市文联编	江苏人民出版社	1957年
交心给公社(小调、快板)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1957年
深耕记(曲艺集)	刘雪阳、蒋森林	江苏人民出版社	1957年
炉中救人(山东快书)	张枕戈、张振东	江苏人民出版社	1957年
总路线放光芒(总路线宣传演唱材料)等32种	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1957年
歌唱人民公社(歌唱人民公社演唱材料)等9种	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1957年
群兽图(时事宣传文艺活动材料)等5种	康民、江涛等	江苏文艺出版社	1958年
六对半一条心(曲艺集)	邱肖鹏等	江苏文艺出版社	1958年
迎头赶上(曲艺集)	王长庚编著	江苏文艺出版社	1958年
雨花台上红旗飘(曲艺集)	孔幼评等	江苏文艺出版社	1958年
捞杂草(曲艺集)	王友谊等	江苏文艺出版社	1958年
坐享其成(曲艺集)	施佩秋等	江苏文艺出版社	1958年
小粉白泥闹纠纷(曲艺集)	谢枫等编著	江苏文艺出版社	1958年

（续表二）

书　　名	作　　者	出版单位	出版年月
姑娘的婚事（曲艺集）	刘振华等	江苏文艺出版社	1958年
长命锁（曲艺集）	张棣华等	江苏文艺出版社	1958年
哑巴说话（曲艺集）	南京部队政治部宣传部编	江苏文艺出版社	1958年
伙房新兵（曲艺集）	南京部队政治部宣传部编	江苏文艺出版社	1958年
蛋汤灭火记（曲艺集）	南京部队政治部宣传部编	江苏文艺出版社	1958年
人造卫星大闹天宫（曲艺集）	朱耀良等	江苏文艺出版社	1958年
她比我更快（曲艺集）	张慧侬等编著	江苏文艺出版社	1958年
雪夜送粮（曲艺集）	惠雪琛等	江苏文艺出版社	1958年
说唱杨殿林（曲艺集）	王长庚	江苏文艺出版社	1958年
孙悟空六十六变（扬州顺口溜）	张善安、夏筱台	江苏文艺出版社	1958年
南通惨案（江苏革命斗争故事）	穆煊编著	江苏文艺出版社	1958年
国庆节日之歌（曲艺）	江苏人民出版社编	江苏文艺出版社	1959年
江苏建设成就多（曲艺）	江苏人民出版社编	江苏文艺出版社	1959年
夺红旗（曲艺）	江苏人民出版社编	江苏文艺出版社	1959年
模范菜场（曲艺）	江苏人民出版社编	江苏文艺出版社	1959年
换犁头（曲艺）	屈泥、张树滋等	江苏文艺出版社	1959年
标兵张学同（曲艺）	江苏人民出版社编	江苏文艺出版社	1959年
巧遇（曲艺）	江苏人民出版社编	江苏文艺出版社	1959年
返老还童（曲艺）	江苏人民出版社编	江苏文艺出版社	1959年
活烈士（曲艺集）	江苏人民出版社编	江苏文艺出版社	1959年
海上歼匪（山东快书）	南京部队政治部宣传部编	江苏文艺出版社	1959年
公社力量大无边（曲艺）	屈　泥	江苏文艺出版社	1959年
八字宪法歌（曲艺集）	袁　飞等	江苏文艺出版社	1959年

（续表三）

书　　名	作　　者	出版单位	出版年月
三上水闸（曲艺集）	倪二彦等	江苏文艺出版社	1959年
巧相逢（曲艺集）	张枕戈等	江苏文艺出版社	1959年
心连心（曲艺集）	俞　迟	江苏文艺出版社	1959年
服务态度（相声集）	丁　尼	江苏文艺出版社	1959年
退色的照片（苏州评话）	张国良等	江苏文艺出版社	1959年
谁是凶手（苏州评弹）	潘伯英、罗介人	江苏文艺出版社	1959年
打黄盖（扬州评话）	洪骏声	上海文艺出版社	1959年
高举“蝴蝶杯”（相声集）	李正标	江苏文艺出版社	1959年
抢地种葵花（曲艺）	江苏人民出版社编	江苏文艺出版社	1959年
公共食堂要办好（曲艺）	江苏人民出版社编	江苏文艺出版社	1959年
小姣姣进了托儿所（曲艺）	江苏人民出版社编	江苏文艺出版社	1959年
民兵威力真不小（曲艺）	江苏人民出版社编	江苏文艺出版社	1959年
武松（扬州评话《水浒》上、下）	王少堂口述	江苏文艺出版社	1959年
武松醉打蒋门神（扬州评话）	王少堂口述	江苏文艺出版社	1959年
一张订婚照（苏州评弹）	朱霞飞、周志安等	江苏人民出版社	1960年
海上商店（曲艺集）	林玉堂	江苏人民出版社	1960年
小于和翠香（曲艺集）	治　安等	江苏人民出版社	1960年
喜雨记（曲艺集）	俞　迟、吴毓璞	江苏人民出版社	1960年
玉芹报信（曲艺集）	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1960年
美国洋相（曲艺集）	张棣华等	江苏人民出版社	1960年
千里木簰出川江（曲艺集）	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1960年
两个养猪姑娘（曲艺）	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1960年
劈山取水（曲艺）	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1960年
社员之家（曲艺）	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1960年
迎新娘（曲艺）	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1960年
七朵革新花（曲艺）	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1960年

（续表四）

书名	作者	出版单位	出版年月
千里送血救亲人（曲艺）	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1960 年
打瘟神（曲艺）	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1960 年
一刀绝（曲艺集）	俞迟、高家驹	江苏人民出版社	1961 年
红姑娘（曲艺集）	黎山、春风	江苏人民出版社	1961 年
双号锁（唱词）	王 鸿	江苏人民出版社	1961 年
美国西洋景（相声集）	张棣华	江苏人民出版社	1961 年
齐心来夺好收成（曲艺）	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1961 年
据点游击战（江苏革命斗争故事）	赵一德	江苏人民出版社	1962 年
外冈游击队（江苏革命斗争故事）	贺 凯	江苏人民出版社	1962 年
摩天大楼（相声集）	张棣华	江苏人民出版社	1962 年
教女绣田（曲艺集）	辛 田	江苏人民出版社	1962 年
记得那一年（曲艺集）	邱肖鹏、张慕林	江苏人民出版社	1962 年
姐姐要出嫁（曲艺）	姜 威	江苏人民出版社	1962 年
替工代替工（曲艺集）	俞 迟等	江苏人民出版社	1962 年
苏州评弹选（第一集）	苏州市曲艺工作者联合会编	江苏人民出版社	1962 年
喜事临门（曲艺集）	周立鼐等	江苏人民出版社	1962 年
步步高（曲艺集）	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1962 年
混海龙拜活神仙（曲艺）	刘国华	江苏人民出版社	1962 年
传家宝碗（曲艺集）	纯 康等	江苏人民出版社	1962 年
追驴（曲艺集）	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1962 年
三个驾驶员（曲艺集）	杨本生等	江苏人民出版社	1962 年
探女（苏州弹词）	朱寅全	江苏人民出版社	1962 年
一顿饭（苏州弹词）	邱肖鹏等	江苏人民出版社	1962 年
迎书记（快书）	王 华	安徽人民出版社	1962 年
扬州评话选	扬州评话研究小组编	上海文艺出版社	1962 年

（续表五）

书　　名	作　　者	出版单位	出版年月
风雨桃花洲(苏州弹词)	徐檬丹	江苏人民出版社	1963年
苏州弹词开篇创作选(第一集)	苏州市曲艺工作者联合会编	江苏人民出版社	1964年
苏州评弹选(第二集)	苏州市曲艺工作者联合会编	江苏人民出版社	1964年
乘凉晚会—农村俱乐部文艺活动材料(一)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1965年
乘凉晚会—农村俱乐部文艺活动材料(二)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1965年
梅塘姑娘(中篇苏州弹词)	朱寅全	江苏人民出版社	1965年
春到贫农家(曲艺)	朱寅全	江苏人民出版社	1965年
农村小曲艺(1)、(2)、(3)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1965年
农村小曲艺(4)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1966年
革命车(革命故事选)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1969年
早已森严壁垒(文艺宣传材料)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1970年
急浪飞排(戏剧、曲艺)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1972年
演出之前(戏剧、曲艺)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1972年
船头上的哨兵(曲艺集)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1972年
游击健儿(江苏民兵革命斗争故事)	江苏省军区政治部编	江苏人民出版社	1972年
江海洪流(江苏民兵革命斗争故事)	江苏省军区政治部编	江苏人民出版社	1973年
顶天立地(戏剧、曲艺)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1973年
啥道理(戏剧、曲艺)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1973年
文艺演唱材料(一)、(二)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1973年
京江怒涛(江苏民兵革命斗争故事)	江苏省军区政治部编	江苏人民出版社	1974年
文艺演唱材料(三～八共6种)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1974年

（续表六）

书　　名	作　　者	出版单位	出版年月
批林批孔炮声隆（文艺演唱材料）	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1974年
看彩霞（演唱材料）	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1974年
探虎口（工农兵演唱）	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1974年
扎根（故事集）	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1975年
航线（革命故事集）	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1975年
春雷（革命故事集）	江阴县委宣传部编	江苏人民出版社	1975年
书记的草帽（曲艺集）	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1975年
灯红竹翠（曲艺集）	武进县文化局编	江苏人民出版社	1975年
捉“螃蟹”（曲艺集）	盐城地区文教局编	江苏人民出版社	1975年
铁娃放哨（唱词）	王贵增	江苏人民出版社	1975年
风口湾（革命故事集）	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1976年
红旗漫卷（江苏民兵革命斗争故事）	江苏省军区政治部编	江苏人民出版社	1976年
雪中送炭（曲艺集）	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1976年
征途新曲（革命故事集）	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1977年
龙山炮声（革命故事集）	武进县文化局编	江苏人民出版社	1977年
并蒂花开（革命故事集）	江阴县文艺创作组编	江苏人民出版社	1977年
幸福的时刻（曲艺集）	江苏省文化局、出版局小戏、曲艺学习班编	江苏人民出版社	1977年
华主席来到咱的家（曲艺集）	江苏省文化局、出版局小戏、曲艺学习班编	江苏人民出版社	1977年
大寨精神放光彩（歌曲、曲艺）	南通地区文化局编	江苏人民出版社	1977年
纵情歌唱十一大（曲艺专集）	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1977年
伟大的“哨兵”（曲艺集）	江苏省文化局、出版局小戏、曲艺学习班编	江苏人民出版社	1977年
春雨新花（曲艺、歌曲）	盐城县文化馆编	江苏人民出版社	1978年

（续表七）

书名	作者	出版单位	出版年月
新的长征(曲艺集)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1978年
群众演唱(一)、(二)、(三)	江苏省文化局编	江苏人民出版社	1978年
创业艰难百战多(茅山抗日斗争故事)	镇江军分区政治部编	江苏人民出版社	1979年
弯弓射日到江南(茅山抗日斗争故事)	镇江军分区政治部编	江苏人民出版社	1979年
轻舟逐浪(曲艺、戏剧)	江阴县文艺创作组编	江苏人民出版社	1979年
出征(曲艺集)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1979年
谁是最美的人(苏州评弹创作选)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1979年
田状元相亲(农村舞台1—戏剧、曲艺)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1979年
信口开河(农村舞台3—戏剧、曲艺)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1979年
招工的时候(农村舞台2—戏剧、曲艺)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1980年
一好百好(农村舞台4—戏剧、曲艺)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1980年
雁滩枪声(农村舞台5—戏剧、曲艺)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1980年
李三宝比武(曲艺集)	陈增智	江苏人民出版社	1980年
扬州说书选(传统作品)	扬州评话研究小组编	中国曲艺出版社	1981年
扬州说书选(现代作品)	扬州评话研究小组编	中国曲艺出版社	1981年
中篇弹词选	苏州评弹研究会编	中国曲艺出版社	1981年
扬州评话选(第二集)	扬州评话研究小组编	上海文艺出版社	1982年
挺进苏北(扬州评话)	夏　耘、姜　锋 许凤仪、朱福娃	中国曲艺出版社	1982年
弹词开篇选	苏州评弹研究室编	江苏人民出版社	1983年
广陵禁烟记(扬州评话)	李　真	中国曲艺出版社	1984年
九龙口(苏州弹词)	邱肖鹏　郁小庭 傅菊蓉	中国曲艺出版社	1985年

（续表八）

书　　名	作　　者	出版单位	出版年月
宋江（扬州评话）	王少堂口述 孙龙父、陈达祚整理	江苏人民出版社	1985年
火烧赤壁（扬州评话）	康重华口述 李真、张棣华整理	江苏人民出版社	1985年
皮五辣子（扬州评话）	余又春口述 王澄、汪复昌等整理	江苏人民出版社	1985年
优秀故事选(1)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1985年
优秀故事选(2)	江苏人民出版社编	江苏人民出版社	1985年

江苏曲艺(书)目唱片、磁带出版一览表

出版年月	名称	曲种	演唱者	出版单位
1949	鲁达除霸	山东快书	高元钧	上海大中华唱片公司
	武松赶会			
1960	单刀赴会	工鼓锣	张同举	中国唱片公司
1962	水漫金山	苏北琴书	荣凤楼	
1980	冷宫产子		张银侠	
	龙凤奇缘			
	六珠楼		刘汉飞	
	二侠游西湖	苏州评话	金声伯	香港艺声唱片公司
	比剑联姻			
	三试颜仁敏			
	撕报单	苏州弹词	尤惠秋	
	莺莺拜月		侯小莉	
	清茶献给周总理		邢晏芝 倪淑英 汤小君	中国唱片社
1982	二泉映月	苏州弹词开篇	赵丽芳	中国唱片社上海分社
	苏州好风光		杨乃珍	上海唱片公司
	小小雨花石			上海唱片厂

（续表一）

出版年月	名　　称	曲　　种	演唱者	出版单位
1984	张廷秀赶考	徐州琴书	张栋宝	北京唱片厂
1984	猪八戒拱地	徐州琴书	崔金兰 魏云彩	上海唱片厂
1984	真假秦琼	苏北大鼓	刘汉飞	齐鲁音像出版社
1985	双白袍	苏北大鼓	刘汉飞	齐鲁音像出版社
1985	飞龙传(1)	苏北大鼓	刘汉飞	中国唱片公司
1985	飞龙传(2)	苏北大鼓	刘汉飞	齐鲁音像出版社
1985	五梅反塘(1)	苏北琴书	张银侠	齐鲁音像出版社
1985	吴相保大破 无底洞(1)	苏北琴书	张银侠	中国唱片公司
1985	吴相保大破 无底洞(2)	苏北琴书	张银侠	齐鲁音像出版社
1985	九死还阳传	苏北琴书	张银侠 刘汉飞	齐鲁音像出版社
1985	海瑞赶考	苏北琴书	张金侠	齐鲁音像出版社
1985	罗衫记	苏北琴书	唐玉侠	齐鲁音像出版社
1985	彭公案	苏北琴书	张彩侠	齐鲁音像出版社
1985	包公挂帅	苏北琴书	张金侠	齐鲁音像出版社
1985	王天保下苏州	徐州琴书	张家栋	北京音像出版社
1985	王天保下苏州 选段《洞房》	徐州琴书	张家栋	上海音像出版社
1985	大赔送	徐州渔鼓	朱帮耀 胡玉莲	齐鲁音像出版社

传　　记

传　　记

柳敬亭(1587—1670?)　明末清初说书艺人，祖籍南通余西场，生于泰州。原姓曹，名永昌，字葵宇。十五岁时强悍不驯，犯法。得泰州府尹李三才为其开脱而流落在外。先后逃亡于泰兴、如皋、盱眙。因听艺人说书，也在市上依稗官小说开讲，居然能倾动市人。后渡江南下，变姓柳，改名逢春，号敬亭，因“面多麻，人皆以柳麻子呼之”(沈龙翔《柳敬亭传》)。在云间(今上海市松江)得到莫后光的指点，书艺大进。



之后，到扬州、杭州、苏州说书。崇祯七年(1634)，“士大夫避寇南下，侨金陵者万家”(吴伟业《柳敬亭传》)，柳敬亭也到南京说书。他“一日说一回，定价一两，十日前先送书帕下定，常不得空”(张岱《陶庵梦忆》)。连侨居在南京的吴侨范司马、桐城何相国，也引柳为上客。崇祯十三年，由皖将军杜宏域推荐，到左良玉军中说书，常住武昌，成为左良玉的心腹，并帮办军务。清兵入关后，替左良玉出使南京和南明王朝权臣马士英、阮大铖疏通关系，南明称他为“柳将军”。清顺治二年(1645)，左良玉死，马士英、阮大铖谋捕柳敬亭。柳出逃苏州，重理旧业。以后在扬州、南京、清江浦、常熟等地说了十年书。至顺治十三年春，以六十九岁之高龄，到驻在松江的苏松常镇提督马逢知处任军幕。但郁郁不得志，三年以后，离开军中。康熙元年(1662)，柳敬亭于淮南随清漕运总督蔡士英北上至北京，演出于各王府之间，和官僚政客接触频繁，有相当影响。曹贞吉《珂雪词》书首附录词话载：“柳生敬亭以评话闻公卿，入都时邀致接踵。……敬亭名由此益重。”后于康熙四年南返，经扬州至泰州。又有一说，谓柳曾两次去北京。第二年又到安徽庐州，后仍在南京说书。余怀《板桥杂记》记他：“年已八十余矣，间遇余侨寓睡轩中，犹说秦叔宝见姑娘也。”至康熙七年，张潮编《虞初新志》，选吴伟业《柳敬亭传》时，在席间见过柳敬亭，这时柳已经八十二岁。

柳敬亭说的书目，虽取之于现成的小说话本，但并不照本宣科，阎尔梅《柳麻子小说行》记：“科头抵掌说英雄，段落不与稗官同”；张岱《陶庵梦忆·柳敬亭说书》记载他说《水

浒传》中“武松打虎”称：“余听其说《景阳冈武松打虎》白文，与本传大异。”说明他在表演时，对原文有很大发挥，形成自己的特色。同时，他以说表细腻见长，改原作内容，从说书艺术的特点出发，有增有删。张岱说他“其描写刻画，微入毫发，然又找（增饰）截（删削）干净，并不唠叨”。在语言运用上，他不满足于平说，而是以轻重缓急制造气氛，以形象化的手法写人、状物。阎尔梅说他“始也叙事略平常，继而摇曳加低昂”。“说至筋节处，叱咤叫喊，汹汹崩屋”（张岱《陶庵梦忆·柳敬亭说书》）。明朱一是《听柳生敬亭词话》也说他“突兀一声震云霄，明珠万斛错落摇，似断忽续势缥缈，才歌转泣气萧条，檐下猝听风雨入，眼前又睹鬼神立，荡荡波涛瀚海回，林林兵甲昆阳集，座客惊闻色无主，欲为赞叹词莫吐”。他还善于在书词中补充社会生活，把自己的经历、见闻、爱憎融于书中。对此，黄宗羲《柳敬亭传》写道：“敬亭既在军中久，其豪滑大侠、杀人亡命、流离遇合、破家失国之事，无不身亲见之。且五方土音，乡俗好尚，习见习闻。每发一声，使人闻之，或如刀剑铁骑，飒然浮空；或如风号雨泣，鸟悲兽骇。亡国之恨顿生，檀板之声无色，有非莫生之言可尽者矣。”他在说书中形成的这些特点，一直为后世评话艺人所仿效。

柳敬亭常说的书目，据有关资料的零星记载，多为长篇中的选段。所据选之长篇，大致有：《水浒》、《隋唐》、《西汉》。另外，传说柳敬亭还留下《柳下说书》百篇。

柳敬亭说书六十年，南达绍兴，西至武昌，北到北京，名重一时，大半生没有传徒，到晚年才收了扬州人居辅臣。他晚景凄凉。康熙九年（1670）还在苏州说书，当时苏州有著名唱曲艺人王紫稼被御史李森先杀害，顾景星写十六首绝句志感，第五首中有“寻常宾客谁惊坐？不是王郎即柳生”句，并注：“柳敬亭老，义侠士也，善平话。”第六首接着写道：“柳生冻饿王郎死，话到勾栏亦怆情。”后再无有关柳敬亭的记载。据此有人认为柳敬亭于这年冻饿而死。也有不知所终的说法。

韩圭湖（生卒年不详）　明末清初评话艺人。或谓别名韩修龄者。说为关中人，流寓吴中，艺事活动主要在南京。清李斗《扬州画舫录》记他和柳敬亭、孔云霄齐名。“屡为陈其年、余淡心，杜茶村、朱竹垞所赏鉴”。他擅说《武宗平话》，曾到宫廷说书，当过清世祖的内廷供奉。宋琬有《鹧鸪天赠说书韩修龄》词，记遇到韩修龄的时间、地点为“枫欲落，雁来宾，芜城（扬州）明月恰逢君”，他的书艺“滑稽似尔绝无伦”，作者感慨：“开元供奉今谁在，抵掌雍门泪满巾。”晚年离开宫廷之后，仍在扬州等地以卖艺为生。

居辅臣（生卒年不详）　清初评话艺人，江都（今扬州）人。顺治、康熙年间在世，明末说书家柳敬亭晚年在扬州所收的唯一弟子。居辅臣承柳敬亭衣钵，曾在如皋、南通一带说柳敬亭说过的《秦叔宝见姑娘》。康熙二十七年（1688）于通州（南通）献艺，得到当地文士的赞誉。通州范国禄《听居生平话》诗云：“桃叶渡头恣游冶，评话人夸柳敬亭……几人绝诣传衣钵，独有居生一蹴跻”（《十山楼诗抄》）；同邑陈世昶《席间听居辅臣演说秦叔宝故事》诗记：“邗江嘉客说秦琼，奕奕清风两腋生”（《五山耆旧集》）。相传居辅臣后来远行到福州双

门楼授徒传艺，被福州评话艺人尊为始祖。

邹必显(生卒年不详)　　清初扬州评话艺人，扬州人。曾用扬州土语编演《飞跎传》，讽刺“以虚语欺人”的“飞跎”式人物。《飞跎传》别称《飞跎子书》，又因能用扬州土语，也名《扬州话》。乾隆五年郑板桥作序的董伟业的《扬州竹枝词》，记邹必显说书：“空心筋斗会腾挪，吃饭穿衣此辈多；倒树寻根邹必显，当场何苦说‘飞跎’。”李斗《扬州画舫录》将他列入十位“郡中称绝技者”，“独步一时”的评话名家之一。并说他原住扬州姜家墩，后迁二敌台，性格温和，不苟言笑，但“偶一雅谑，举座绝倒”。邹有文才，能写打油诗，“人多传之”。晚年患噎食病，还能“鬻棺自题一诗”。

吴天绪(生卒年不详)　　清乾隆年间扬州评话艺人，以说演《三国志》著名。是李斗《扬州画舫录》所列当时十个“郡中称绝技者”之一。《扬州画舫录》记他说《长坂坡》“效张翼德据水断桥，先作欲叱咤之状，众倾耳听之，则唯张口努目，以手作势，不出一声，而满室中如雷霆喧于耳矣”。对于这种表现手法，吴曾对人说：“桓侯(张飞)之声，讵吾辈所能效？状其意使声不出于吾口，而出于各人之心，斯可肖也。”

徐广如(生卒年不详)　　清乾隆年间扬州评话艺人，扬州人。李斗《扬州画舫录》所列当时十名“郡中称绝技者”之一。擅说《东汉》。相传徐开始登台说书时，没有听众，急得回到家里自打嘴巴，准备自尽。此时有一老者进来问他原因。徐广如告诉老者自己说书技艺不行，老者要求听他说一段书。说完后老者说，只要徐广如追随自己三年，“当使尔技盖于天下”。徐广如立即答应。老者命他攻读汉魏文章，熟悉当时历史，学习古人语言。三年后，徐广如重新登台，果然出言吐语不同凡响，因“吐属渊雅”，书艺受到士大夫和听众的称赞，名重一时。

浦　琳(生卒年不详)　　清乾隆时扬州评话艺人，江都(今扬州)人。字天玉，右手短而捩，人称“㧏子”。少年时孤贫，乞食为生，后以赌博积金，赁屋于五敌台居住。邻妇有侄以评话为生，每日皆演习于妇家，浦琳耳濡久，亦学说评话。他没有读过书，也未投师，习艺方法与众不同，总是取小说书本，请人念给他听，然后自己加以编撰、润饰，努力描摹所说人物的情状。养气定词，审音辨物。他认为评话不难学，但各说部听众都已熟闻，不愿步人后尘，乃取一果报故事更结合本身经历，假名皮五，编成评话《清风闸》。塑造了皮凤山(“皮五辣子”)这一以讹诈为生的市井无赖形象。这部书用扬州方言编撰，表现当时扬州社会生活，演出后，“听之者靡不动魄惊心，至有欷歔泣下者”，“扬城士女争艳羡之……春秋佳日，弦管邃中必招致浦㧏子说书，以为豪举”(金兆燕《㧏子传》)。

清李斗《扬州画舫录》将浦琳列为乾隆时十个“郡中称绝技者”和“独步一时”的说书名家之一。还说他“兼工笑话口技，多讽刺规戒，有古俳谐之意。”浦琳晚年乐善好施。清乾隆三十三年至四十四年(1768—1779)任扬州府学教授的金兆燕(棕亭)，曾亲自听过浦琳说书。浦琳死后，为之写《㧏子传》详细地写了他的生平，并称道他的说书艺术，兼赞他的德

行。浦琳在世五十六年，有女四人无子，其艺传于弟子张秉衡、陈天恭，后都成为“可追武前人”的说书名家。

叶霜林(1733—1797)　　清乾隆时扬州评话艺人，扬州人。本名永福，字英多。十六岁时入县学，曾三次赴乡试，均未中举。乃更名英，号霜林，弃学出游，数年后学成说评话归乡。擅说《岳传》，说到岳飞遭遇，能使听客感动流泪。为人有傲骨，富商贵客慕而求他说书，常被拒绝。他说书以“言古人忠孝事”为多，以说“靖康南渡”故事中《宗留守交印》最为有名。他将宗泽临死前的“抚膺悲愤”之心情，“张目呜咽”之形态，“乞渡河疏”之顽强意志和大声疾呼“渡河”的悲壮心声，淋漓尽致地表达出来，常使听众一洒同情之泪。他与甘泉文士焦循等是好朋友，曾对焦说：“古人往矣，而赖以传者有四：一叙事文、一画、一评话、一演剧。道虽不同，而所以摹神绘色，造微入妙者，实出一辙”(焦循《剧说》)卷六)。嘉庆二年(1797)六月卒，终年六十四岁，焦循作有其传。

王周士(生卒年不详)　　弹词艺人，元和(今苏州)人。乾隆年间在世。据道光时苏州弹词艺人马如飞《杂录》记述：清高宗南巡时，内官听他说书以为消遣。高宗闻而召见，王免冠而拜，见他头秃似僧，有血痕，故以七品小京官之冠冠之。后随高宗北返。不久托病归乡。一说由他在苏州玄妙观第一天门创建评弹艺人的行会组织光裕公所。擅唱《游龙传》，并留下《书品》、《书忌》各十四则，对说书的说功、吐字发音、运气和书目内容、台风、手面等提出许多有益见解。

王周士头秃，人呼其为“紫癞痢”或“紫秃子”。清诗人赵翼在《瓯北诗话·赠说书紫癞痢》中，调侃“黄周士”书艺以滑稽见长。一般认为，吴语“王”、“黄”不分，赵诗所指即王周士；也有人如周贻白认为，赵翼生平治学谨严，不会混淆“王”、“黄”，所以他所说的“黄周士”是另一人。

谈嘉宾(生卒年不详)　　“说因果”(今称“无锡评曲”)艺人，无锡县堰桥镇姑亭桥乡姑亭庙人。清乾隆、嘉庆年间在世。祖上在乡里有“积善人家”之称，父亲外号“谈好人”，除在地方办行善积德事外，还喜劝人为善，编说“好心好报”、“各人各福”等故事。谈嘉宾自幼受家庭影响，十余岁时能演奏各种乐器，人称“谈巧人”。二十岁左右吸收了宣卷腔调，把父亲的“说好话”发展成说唱形式。本来是用来宣扬佛教因果报应的《念十王》(《十殿阎王》)，到了他的嘴里，便成为惩罚贪官污吏的“醒世”之作，如“锯解地狱”一节唱道：“贪官贪，见缝钻，勿管黑与白，勿分长和短，只要金和银，随便哪哼(怎样)断，害得百姓苦，日夜勿得安，待到恶贯满，打入锯解地狱锯成寸寸断。”

谈嘉宾早年在无锡城内崇安寺定点、定时献艺。传说乾隆皇帝下江南时，曾听过他“说因果”，并赐题“恕不迎送”牌，崇安寺亦改称为“皇亭”，由是艺声大振。他擅说的书目除《大红袍》、《文武香球》外，还会说《何文秀》、《顾鼎臣》、《玉鸳鸯》、《双蝴蝶》和《珍珠塔》，被后辈艺人称为“四庭柱”和“一正梁”书目。他说唱的书目通俗易懂，曲调幽雅动听，尤其是他

唱的〔哭调〕,拖音长,哀怨凄凉,每逢场内喧闹声起时,三声〔哭调〕一唱,顿时寂静无声。他演唱时使用的"三跳",即在板端上置放数枚铜钱,击打时铿锵作声,很能加强演唱气氛,后辈多仿效。

自清代起,无锡说因果艺人,每年农历三月十五日和八月十五日为"斋三皇"日,即祭祀天皇、地皇、人(神)皇;同时祭斋师祖,谈嘉宾便是师祖。

俞　果(1770—1857)　童子书艺人,海州俞庄(今连云港市云台区中云乡)人。祖籍安徽。人呼"俞童子"。少年时即学童子书表演,吸取地方曲调,溶于童子书中,唱腔委婉动听。他还苦练"含铲"、"喷火"、"砍臂"、"钎穿肤"及"咬鸡头"等特技,表演神秘惊险,深受群众欢迎。云台山至海边一带,从其学艺者前后有几十人,被后世称为海州童子书的"一代宗师"。他的拿手节目为《李迎春出家》,常连演数日,当地群众百听不厌。

俞果于嘉庆年间利用童子书的宗教色彩,参加过白莲教的反清抗暴斗争。其抗暴故事被广泛传播。一时间,俞果成为当地的传奇式人物。咸丰七年(1857)去世,终年八十七岁。

陈遇乾(生卒年不详)　苏州弹词艺人,苏州人。本为昆曲艺人,且很有造诣。后改唱弹词,成为清代嘉庆、道光时苏州评弹"前四家"之首。

陈遇乾编演的《义妖传》(即《白蛇传》)、《双金锭》和《芙蓉洞》(即《玉蜻蜓》),注重情真理切。当时说《义妖传》的艺人都有《白娘娘神仙庙斗法》情节,陈认为此情节不合情理,故他的书中无此回目。他的唱腔是弹词音乐的基本调之一,人称"陈调"。他唱过昆曲,故"陈调"有浓厚的昆腔味,深沉而苍凉,人称"吟叹体",宜于角色抒情,适用于老生、老旦、净等一类角色。

陈遇乾曾被评弹同行推举为光裕公所司年,约在道光十六年(1836)之前去世。

俞秀山(生卒年不详)　苏州弹词艺人。苏州人。说书时悬牌上名为俞胜扬。清嘉庆、道光时人。苏州评弹"前四家"之一。

俞秀山为人忠厚,肯关心和帮助他人。据胡觉民《评弹琐记》载:一年春节,俞在苏州市郊某镇演出,巧遇马如飞之父马春帆也来此地演出。马出于对前辈的尊敬,前往拜访。俞知马是秀才,又见其态度谦逊,决定让马。俞盘算马所拿"盘洋"(定金)及必要开支,需半月才能筹足。为此,新正元旦,俞弹唱说书均不卖力。听众都去听马春帆说书。半月后,俞提足精神,认真弹奏三弦,一曲"俞调"将马场中听众拉去一半,三天下来,马之听众所剩无几。此时马才觉悟到原来业务兴旺是俞秀山相让。遂去俞住处告别,谢俞帮忙。

俞秀山创造了流派唱腔"俞调"。其"音节宛转。善歌之者,如春莺百啭,竭抑扬顿挫之妙"(《清稗类钞·音乐类·弹词》)。此调宜表现深闺佳人之哀怨、惆怅、悲凄之情。适合女弹词弹唱。过去男子双档的下手,必学会此调。故初学弹词者,大多用此调练基本功。同治、光绪时,常熟女弹词均唱此调,因而有人误认为此调为"虞调"(虞为常熟之简称)。

俞秀山弹唱的书目有《白蛇传》和《玉蜻蜓》,至中华人民共和国成立前,传人达百余人

之多。

吴毓昌(生卒年不详)　　苏州弹词艺人,金山张堰人。号信天,又名何许先生。原为塾师,后成为就食四方的说唱艺人,以编演《三笑》著名。他的弹唱徐疾有致,说表细腻,以噱头见长;工三弦,唱腔婉转悠扬。所编之《三笑》,计四十八回,嘉庆十八年(1813)由四益轩刊行。依内容分"东亭书"与"杭州书"两部分,与流行的苏州弹词《三笑》情节基本相同。书中穿插有许多苏州的方言土语。书艺传徒郁怀嘉。郁再传王子香,王传王丽泉。

汪宗坤(生卒年不详)　　工鼓锣艺人,涟水县人。瞽目,活动于清嘉庆年间。少年时弹得一手好琵琶,并以脚踩牵线打板,名曰"丝弦带板",卖唱于茶馆酒楼。其擅唱的小曲有《十二月花名》、《双下山》、《谯楼五更》、《淘白米》等。汪宗坤因将历史小说《封神演义》改编成工鼓锣演唱,名声大振,其活动范围逐渐扩大到灌云、海州、淮阴、淮安等地。在里下河演出时,他采用了水车上醒神和计数的田头乐器工鼓、小锣作为伴奏,使听众耳目一新,便毅然抛弃了长期使用的"丝弦带板",并把这种别具一格的演唱形式定名为"工鼓锣"。慕名前来投师学艺的很多,其传人遍及淮海诸县,形成了工鼓锣的最早门派——汪门。汪宗坤被尊为"老教主"。传人有乔开生、朱友田、余开发、乔开富等。

毛菖佩(生卒年不详)　　清道光年间苏州弹词艺人,号苍培,松江府宝山县(今属上海市)人。或谓苏州评弹"前四家"之一。其父为清将,战死后毛菖佩承袭云骑尉。后家道中落,生活无着,投师陈遇乾习《白蛇传》、《玉蜻蜓》二书。不久学成有盛名。他吸收了民间小曲〔东乡调〕、〔滩簧调〕等唱腔,创造了慢弹快唱,低回曲折,似说似唱的弹词流派唱腔"毛调",后此调直接影响马如飞"马调"的创立。清《说书闲评》称,"马调"是在毛菖佩的"毛调"基础上继承发展而来的。马如飞在《南词必览·杂录》中为毛菖佩立传,对他的书艺评价极高。

张敬轩(1817—1860)　　清扬州弹词艺人,回族,原籍山东台儿庄。少时读书,兼习武术,后逃兵荒至扬州,曾任盐运关卡签儿手(即签票员),后因双目失明,又爱好弹唱,遂学弦词,弹唱《珍珠塔》、《玉蜻蜓》、《双珠凤》等,终成名家,为"张氏弹词"始祖。张敬轩说表精细,刻画人物神、形并重。为表演《玉蜻蜓》中卜瞎子的瞎眼,他虽双目失明,但无瞎眼特征,便苦练有眼白无瞳仁技巧,使人物形象更为逼真。后此技历代相传,成为张氏弹词表演一绝。

张敬轩能反手拨弹琵琶,称"苏秦背剑"。后收徒蒋明泰,改双档。蒋操三弦,断一弦亦能从容弹唱。师徒对白,各怀绝技。有"张敬蒋明称双绝"之誉。后蒋明泰独自单档演出,张与尚在幼年的侄儿张丽夫拼档。

马如飞(1817—?)　　清咸、同年间苏州弹词艺人,苏州人。原名时霏,字杏卿,一署沧海钓徒。为评弹"后四家"之首。其父马春帆,祖籍丹阳,原为秀才,擅长弹唱《珍珠塔》,后书艺传弟春林、春山及甥桂秋荣。马如飞幼读四书,长大后,学习刑名,后入衙门为书吏。父

亲去世后，马如飞以菲薄的薪金，难以维持家庭生活。经其父生前好友陈朗苑劝说，改业从表兄桂秋荣学唱《珍珠塔》。习艺之初，桂秋荣只许他随从听书，不肯认真指教。马如飞凭着他的聪明和努力，还是把桂秋荣的书艺学到手。不到一年，便离开表兄闯荡江湖。



马如飞初次出门献艺，是在乡间弹唱，《珍珠塔》这部名家们经常要说唱一年半载的弹词巨著，他说了十七天就告完结，因而听客很少。初次献艺失败，他并不灰心，就时时请教一班老听客，和他们商量"书路"，斟酌书中情节。有时候，他自己试编开篇，也常请人删改。一年，苏州阊门外湖田上财源轩聘他弹唱，他的表兄桂秋荣则在观前街万云台献艺。书场主人因欲试马如飞才能，商得桂秋荣同意，使他们两人互调书场，各自竞技。结果马如飞大为听众赏识。

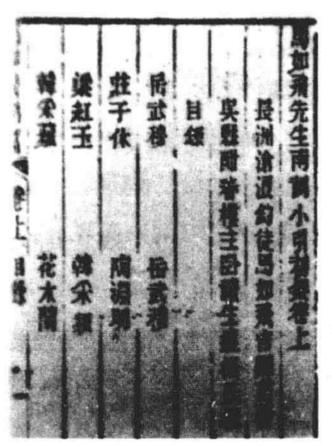
一次，苏州玄妙观寿星殿有人讲述《乡约》，江苏巡抚丁日昌微服杂在人丛中听讲。讲到一半，值马如飞书场开书，听众纷纷转往马的书场听书。丁日昌暗暗称奇。次日，丁日昌微服亲往马如飞说书的清和轩书场听书，堂倌有认得丁抚台的，就乘给书台添开水之际，示意马如飞，要他说书时特别当心。马如飞会意，就在唱说《珍珠塔》小夫妻(方卿和陈翠娥)相会时，把封建道德忠孝节义着实渲染了一番，使得丁日昌大为赞赏。听完书后，命人封送银元二枚到书台上，并嘱马如飞连说一回。随后丁日昌又邀马如飞到辕门做堂会。从此，马如飞名溢苏城。

马如飞成名后，重建了毁于太平天国战火的光裕公所，亲写《道训》，勉励同道。"幼而不肯用功夫，老亦终难成事业"，"况且三条弦索，播入四处声名；一部南词，容我半生衣食"，"当以克己待人之气度，兼云劝人为善之心肠，而作稗官玉尺，野史金针"。"夫吾道虽多街谈巷曲，亦足力挽颓风。"他亲任光裕公所司年(相当于轮值会长)，使一个松散组织，变为制度严密的机构。他主持会务时，竭力反对女子说书，在开篇《一张告示贴姑苏》、《阴盛阳衰》、《世间何事》、《方秋蟾魄》中加以嘲讽。还在《道训》中写道："所可耻者，夫妇无五伦之义，雌雄有双档之称。同一谋生，何必命妻女出乖露丑；同一糊口，何必累儿孙蒙耻食羞。"

马如飞说书主要是平说，不起角色，用叙事与代言相结合的手法，区分生、旦、净、末、丑脚色，并通过说表、面风、手势，刻画人物形象。他根据《珍珠塔》唱词多的特点，创造了用本嗓唱的"马调"，节奏明快、质朴、奔放，琅琅动听。既可叙事，也可抒情，较适合叙事为主的单档说书。故习者甚众，是弹词中影响最大的流派唱腔和弹词最基本的曲调之一。

马如飞还在各地文人帮助下，对其父所传之《珍珠塔》进行润色加工。使此书唱篇平仄之协调，衬词之恰当，句式之繁多，文词之优美，结构之严谨，至今仍堪称佳作。他曾帮助

其婿王石泉编《倭袍传》，使王也成为一代名家。他编写了大量弹词开篇。据统计达一百多篇。其中一部分辑入《马如飞先生南词小引初集》（见图），分上、下册和续集。但续集未见刊印。他还著有《南词必览》，书中记载了许多名家小传、传说轶闻和轶文及说书经验，待人处世经验等等。中华人民共和国成立后，还发现了他的笔记手稿，存苏州市戏曲博物馆。


馬如飛先生南詞小引初集卷上
目録
岳武穆
莊子休
梁紅玉
花木蘭

马如飞书艺传徒杨鹤亭、姚文卿、俞莲生及外孙王绶卿等十二人。且后世传人中名家辈出。

马如飞约在光绪初年去世，在世约五十年。

林汉扬（1825—1880）　清道光年间苏州评话艺人，苏州人。出身及师承情况均不详。据上海《生活杂志》四卷二期陈瑞麟撰文称，“林汉扬博学多才，颇闻名于当时，《英烈》一书毫无精彩，经林公汉扬一改之下，竟与《三国》齐名。”据传，他将全书组成几个大关子，如《反武场》、《牛塘谷》、《鄱阳湖》等。经他改编之后，大大提高了《英烈》的艺术性。

有人曾将林汉扬的书艺与当时的“评弹前四家”并列，称“陈、姚、俞、陆、林”。其书艺传徒刘锦章、杨玉峰、许春祥。据《评弹艺人出道录》载，林汉扬于清同治八年（1869）在光裕社领杨玉峰出道。其传人中以许春祥最为有名，他继承发展了乃师书艺，自成系脉。后世名家朱振扬、叶声扬、蒋一飞、张鸿声、许继祥等，均出于这一系脉。

姚士章（生卒年不详）　苏州评话艺人，吴县人。原姓张，幼时过继给姚家，名松圃，小名姚八，约生于清道光末年，为同治、光绪时评弹“后四家”中唯一的评话艺人。姚士章自幼从师张汉民（一说姚为张之子）学《水浒》，从师三年，有次张汉民在苏州城隍庙前（今景德路）一家书场说夜场，正说到石秀大闹翠屏山的关子书，在开书前两小时突然关照徒弟代上。姚士章虽然意外，倒不慌张，准时上台。过去他每天跟老师上场子，也经常在开书前上台练书（徒弟学书到八九成时，乘书场未正式说书前，早半小时上台，当众练习，请老听客提意见）。所以听客对他大都熟识，不过从未听他说过正书。



这天正是最精彩的一段，偏由他来代书，听客总以为未必佳妙，不免有些失望。正在交头接耳议论纷纷之际，姚却不慌不忙，醒木一碰，紧接昨天的书说下去，说得书路清楚，干净利落。穿插噱头，多雅驯可喜。听客当即被他抓住，直到小落回，台下大家称好。其时才发觉张汉民原来也在角落里听书，老听客们盛赞姚士章是名师出高徒。这样代书一连七天，姚士章一鸣惊人。之后便由老师介绍场子，在苏州道全街挂牌开书，座客常满。姚士章不仅聪明，而且虚心好学。那时昆曲在苏州正是全盛之时，他常向昆曲艺人请教。在书场中不

断请老听客提意见，指缺点；还天天向老师张汉民讨教，书艺得以迅速提高。他又能把眼前事物随手拈来作为穿插，着处成趣。听客每听他一回书，便觉有无穷回味，因而能到处卖满座。又因擅长起鲁智深脚色有“小鲁智深”之称号。

姚士章说《水浒》全部照昆曲起角色，创造了苏州评话“昆派”表演的风格。说《水浒·武松祭兄》一节，武松角色借用昆曲中武松的表演程式：跪地、呼兄、哭泣均用昆曲的动作和声调。武大显灵则用昆曲的矮步，有“一人一台戏”之誉。光绪十二年(1886)王廷鼎听姚说书后，在《南浦行云录》中作如下记述：“其说(《水浒·闹江州》)李逵在酒楼闻宋江将行刑，急欲救之，即从楼上跃出。逵身大而窗狭，用力一跃，楼窗亦随之飞去。说至此，不觉窗户震动，嘎嘎有声。此余所亲见者，亦可谓一时绝技矣！”其书艺传徒王效松，王后来亦成名家。

姚士章曾任光裕公所司年(会长)，光绪十九年(1893)之前在世。

赵湘舟(生卒年不详)　　清代苏州弹词艺人，苏州人，名又作湘洲，弹词“后四家”之一。擅长说唱《玉夔龙》和《描金凤》，人称“龙凤书家”。另说，他还擅演《三笑》。



赵湘舟年轻时练功刻苦，据说练习弹琵琶，常在隆冬酷寒的大雪之后，黎明即起，把双手插入积雪，不住磨擦，擦得十指都发了热，再端坐于搁在两条板凳之间的一条扁担当中，拿起琵琶，凝神练习，先按琴谱弹，再求变化，直弹得个个指头发烫，完全灵活如意，方才歇手。弦子则不论寒暑，朝朝练习。练时先用两个指头拈一粒绿豆，用足劲道搓揉，手势极其娴熟，再在弦子柱头上挂一个铁秤砣，弦子荡空按在膝头，左手不用劲，劲道全靠右手指头。举凡“九腔十八调”中〔点绛唇〕、〔湘江浪〕、〔剪靛花〕、〔三环调〕、〔离魂调〕、〔乱鸡啼〕、〔金绞丝〕、〔银绞丝〕、〔吴歈调〕、〔耍孩儿〕等等，总要每一曲都弹得非常圆稳了，才肯告一段落。

赵湘舟还开弹词表演中“奉送大套琵琶”之先声。他弹大套琵琶，并不预告日期。说到软档书时，来一段作为调剂。他弹琵琶还有一个绝技，能在正弹得嘈嘈切切、珠走玉盘、听众屏息静气听得心醉神驰之时，突然脱手把琵琶往上一抛，等它落下来再接在手中。在这一抛一接之间，空际弦声还铮铮未绝，他便接着弹了下去。赵是唱“俞调”的，“俞调”特色是婉曼悠扬，十句中必有三句“水底翻”(自较低的音突起奇峰，翻出高亢旋律)，赵湘舟嗓音阔润，尽管愈翻愈高，唱来仍然游刃有余。

赵湘舟书艺除传子外，又授徒钱玉卿。但赵家定规：收学徒传《凤》(《描金凤》)不传《龙》(《玉夔龙》)，故钱玉卿只擅《描金凤》及《三笑》。

金国灿(生卒年不详)　　清代扬州评话艺人，扬州人。其艺术活动时间约在道光后期至同治年间。为扬州评话《平妖传》、《岳传》的始演人。他先以说《平妖传》享名。此前评话

艺人说此书只说片断，仅作为“书头子”。金国灿首次编演全书，使情节更为有趣完整，尤其善发冷科，为扬州书坛一绝，演出效果极佳，以致时人有“要听金国灿，不要吃中饭，吃了饭来没处站”的俚语。

金国灿生性刚直，一次得罪权势者，被诬为“高搭板台，妖言惑众”。有官员准备暗中私访，查实即行拿问。衙内有爱听书的朋友给金通消息，金临机应变，次日改说《岳传》中的《岳母刺字》，说得绘声绘色，慷慨激昂，听者无不感动，官员也不禁赞叹：“真是醒世良言也！”据说后世书场门前挂“醒世良言”小牌子即从此时始。此后金国灿每天日、晚两场，分别演出《岳传》与《平妖传》，声誉日高。书艺传人有夏国祥、陈文灿。《岳传》下传至二十世纪八十年代时已为第五代，传人代表为夏筱台；《平妖传》下传至第四代后失传。

邓光斗(生卒年不详)　　清代扬州评话艺人，扬州人。道光、咸丰年间在世。扬州评话邓门《水浒》始祖。能说从林(冲)、鲁(智深)“十回”到《征四寇》、百二十回本《水浒》的全书。他为演好“短打书”，曾向拳师学艺，熟悉拳法，然后用于书坛表演。其招式、拳脚、家数，摹拟得几可乱真。因而他说书有“跳打《水浒》”之称。有一教习慕名听了他的“跳打”，深为佩服，等邓终场出外，想试他的武功，故意撞了他一下，邓被撞倒，爬起来责问教习。教习方知邓的“武功”全属“嘴上功夫”。

邓光斗书艺分传四子：复堂、明扬(一说是其弟)、天奎、天槼各传一部分，各人皆不能说全部《水浒》。其中《征四寇》因未有传人而失传。

任德成(生卒年不详)　　清道光、咸丰年间扬州评话艺人，扬州人。兄弟三人，皆习评话。任德成自幼好学，博览汉魏诗文，谙熟三国历史，因而能说前、中、后《三国》，并在说表艺术上有所独创。他讲究词章，注意语言音节，说至关节处，更是铿锵有序，语言如山涧溪水，迅流疾走。他首倡“堆功”流派，成为“任门《三国》”创始人。与擅说《水浒》、《岳传》的两兄弟德招、德剑，在当时并称为扬州评话界的“任门三杰”。

任德成书艺传徒孙玉良、孙玉华。其中玉良之徒(一说玉华之徒)蓝玉春，为扬州评话“蓝派《三国》”的创始人。任德成约在同治初年去世。

龚午亭(生卒年不详)　　清代扬州评话艺人，东台人，寄籍扬州。据《芜城怀旧录补录》所载朱黄撰《龚午亭传》和扬州说书界传说，其艺术活动约在清道光后期至光绪年间。龚午亭少年读书，聪慧强记，尤喜读野史小说，对人谈其中故事，风趣横生，后习评话。咸丰三年(1853)，太平军将下扬州，扬州纷乱，商贾东徙。龚回东台说书，不久名声大振。由扬州东逃的达官富商、豪绅世室，也争先恐后来听他说书。太平天国失败后，龚复至扬州，名声更为显赫。以至民间流传“要听龚午亭，吃饭莫打停”的俗谚。《龚午亭传》称：“春秋佳日，都人冶游，苟无午亭，则坐客为之不欢”；“上自公卿大夫，下至村妇牧竖，莫不知有午亭者”；“其声名流布海内”。他说《清风闸》，与前人不同，他能联系当时社会现实“别出己意演之”。皮五成为全书的主体，性格除无赖之外，又增加了“任侠”的一面。他说表幽默诙谐，

从头至尾无一句脏言秽语。在扬州说书三十年,《清风闸》每年必说多次,每次内容都有变化。因他不断推陈出新,“故闻者终身倾倒而不厌”。当时有人把龚午亭说书和仪征书法家吴让之、甘泉(今邗江)画家陈若木,并称为“扬州三绝”。

龚午亭生前拒绝收徒,主张“道贵自得,可以神悟,不可以迹求也”。但习其书艺者甚多,著名的有丁寿亭、胡德亭、龚小亭、张捷三等。

顾雅庭(生卒年不详)　清同治、光绪时苏州弹词艺人,常熟人。出身于苏州弹词艺人家庭。虽然父亲顾文标也弹唱《三笑》,但顾雅庭所弹唱的《三笑》却非家传,而是从另一弹词艺人处听来的。同治六年(1867)由其父带领在光裕公所出道。《三笑》书目原较粗糙,后得吴门文人江汀山、欧阳春生帮助,为他们改编唱词加工内容,增加了许多苏州方言土语作插科,成为当时书坛上别开生面的创造。因而大得听客欢迎。顾雅庭因此走红。他嗓音天成,唱功极好。

顾雅庭终身未正式收徒。王丽泉、谢少泉从他听书学艺。后他们在“顾《三笑》”基础上形成“王派《三笑》”及“谢派《三笑》”,且都风靡书坛数十年。

王石泉(生卒年不详)　清代苏州弹词艺人。祖籍梁溪(今无锡)。幼从马如飞习《珍珠塔》,深得马之喜爱,成为其婿。王弹唱《珍珠塔》无法超越其岳父,难以成名。马如飞遂帮他编定、加工《倭袍传》。后名扬书坛。清同治九年(1870)十月初八日,由马如飞带领在光裕公所出道。为同治、光绪时评弹“后四家”之一。

王石泉的弹词表演,未继承马如飞的平说。而是学习赵湘舟以起角色为重的昆派表演风格。区分了第一人称代言体的官白和第三人称叙事体叙述角色内心活动的私白。官、私白分开在当时是对评弹艺术在说表方面的一大发展。

王石泉的嗓音好,音域宽,既擅唱假嗓为主的“俞调”,又擅唱真嗓为主的“马调”。后他将“俞调”、“马调”糅合一起,创造了“忽俞忽马殊无准”的“自来调”,又称“自由调”或“书调”,在清末民初,曾风靡书坛。他的书艺,曾以《西江月》总结:“常带和平面孔,须存慷慨心肠,谈古论今试登场,全仗生花舌上。情出悲欢离合,丝丝微羽宫商,劝忠说孝片时光,莫笑似痴似妄。”

同治间,王石泉曾助马如飞重振光裕公所,重建公所会址。马如飞死后,他曾被评弹艺人推举为光裕公所司年。光绪十年(1884),他带领评弹艺人将会址从小日晖桥堍迁回宫巷第一天门。其书艺传义子王绶卿、王绶章及徒夏吟涛、叶泳泉、王吟香、陈沁梅等十二人。约死于光绪二十三年至二十六年之间。

宋承章(生卒年不详)　清同治、光绪年间扬州评话艺人。扬州人。年轻时投师许殿章习《水浒》。他熟读《水浒传》,结合师父传授能说前、中、后全本《水浒》,同时,能根据社会

生活和个人阅历，不断丰富书目内容。《水浒》中“武十回”，乃师许殿章说二十天，宋承章可说三十天。他的书艺，以说口锋利见长，成为当时能和邓光斗齐名的《水浒》名家，为扬州评话“宋门《水浒》”始祖。他的传人所起艺名，均有“章”字，因而宋门《水浒》又称“章字系《水浒》”。

宋承章先后传徒七人，其中王金章、王健章、马汉章、柏培章均负盛誉，号称“宋门四大弟子”。再传弟子近三十人，名家有王金章之侄王少堂、马汉章之徒马凤章、柏培章之徒樊紫章等，清末民初宋承章卒。

李国辉（生卒年不详）　清同治、光绪年间扬州评话艺人，泰州人。幼读诗书，屡试不第。后寓扬州，曾在扬州盐运使衙门当书办，潜心学说扬州方言。不久，改行说书。他知识渊博，善于编撰，取《三国演义》中《刘备三顾茅庐》至《曹操兵败华容》内容自创书词。演出时说表文雅隽秀，声情并茂，字字响亮，句句传神，被誉为“粲花妙舌吐珠玑”，成为扬州评话《三国》两大传授系统之一的“李门《三国》”始祖。他善于因材施教，传人康国华等八徒都很出色，时人誉为“八骏马”。其中康国华成为“康派《三国》”创始人。

李国辉多才多艺，乐于助人。泰州弹词艺人孙宪书、扬州弹词艺人张丽夫等都曾在书艺和书目方面得到他的帮助。他光绪年间在世，为当时扬州说书界“八把大江伞”之一，约卒于民国初年。

蓝玉春（生卒年不详）　清咸丰、同治年间扬州评话艺人，扬州人。与李国辉同为说《三国》名家，青年时从师孙玉良（一说孙玉华）习艺。为任德成的再传弟子，“任门”《三国》最有成就的传人之一。擅说中、后《三国》，尤以后《三国》为佳。他于后《三国》中增加了许多“刀马书”，以说表和表演，着力渲染和烘托武打武功的精彩场面，使人物形象鲜明生动。他善用“丹田气”和“脑后音”，音色清脆，说口锋利。行书迅速，令听众全神贯注，唯恐稍纵即逝。对他的说书节奏，同行曾用“净瓶倒水”来形容。他擅长“堆功”，书说到紧要关头，语言节奏加快，但快而不乱，一气呵成。自成一家，人称“蓝派”。他收有三个徒弟，以夏玉台最为出色。

胡德田（生卒年不详）　扬州评话艺人，泰州人。师承顾玉田，擅说《三国》。他说书行书较慢，人称“慢《三国》”。他的评话书词充实，说表生动，慢而不“冷”，在苏北泰州与里下河一带声名卓著。因说书时乡音难改，常夹有泰州方言语音，同行承认他书艺好，但对他的乡音有人作打油诗调侃：“说书自古出邗江，再有京江也入帮。堪笑泰东诸道友，乡音未改学扬腔。”胡德田不以为意，但却极少到扬州一带说书。约在民国初年去世。

顾朝桢（生卒年不详）　扬州评话艺人，泰州人。“任（德成）门《三国》”第二代传人顾玉田之子。他学书较晚，学成时已过而立之年。初出道，泰州南门书场聘他做年档。正月初一首次登台，听众济济一堂，翘首以待。谁知顾坐在台上只顾喝茶，连喝三壶，久久不发一言。后来竟流下了眼泪。书场老板见状，知道他是怵场，只得向听众打招呼，谎称“先生

腹痛”，茶金免收，请回。听众哄笑而散。书场老板不但没有责怪他，还约他明年再来。次年，顾登台后依然如故。再约，亦复如初。于是顾朝桢“三哭南门”便传为笑谈。顾羞愧难当，但并未气馁。归家思忖，悟出缘由：多年学艺皆面对室中墙壁，除家人及亲友外，无一陌生听客；其父又是瞽目，授艺只重口述。空室说书，日久成习。加之本性胆怯，故一旦登台，面对昂首直视的听众，便不知所措。于是约请左邻右舍到他家听他说书，如置身书场听众之中。磨炼数月，终于打消顾虑，书艺亦有长进。第四年复至南门书场，一鸣惊人，连满数月。

顾朝桢以说“前《三国》”著称，说表从容潇洒，声情刻画入微。以起曹操角色，尤其惟妙惟肖，有“活曹操”之誉。起曹操角色时，一声笑，如水下一串气泡出水，说书界称此技为“水底闷葫芦”。

顾朝桢清末民初在世，艺术活动多在苏北里下河一带。盐城伍佑、江南丹阳两地听众对他尤为崇拜，每到一处说书必门庭若市。

张捷三（生卒年不详）　扬州评话艺人，扬州人。艺术活动时期约为清光绪中叶至民国前期。早年喜听龚午亭说评话《清风闸》。日久，领悟其技。龚午亭卒后，“评话有李国辉、蓝玉春《三国》，名江淮间，皆自以为不及午亭。而《清风闸》以午亭故，无敢演之者。后二十年有张捷三者，滑稽有口辩，号为午亭弟子，声音笑貌，颇似午亭。所至人争趋之”（清朱黄《龚午亭传》）。

张捷三继承龚午亭的书艺，又增添了许多底层市民的粗言俗语，并在每天开讲前先说三则笑话，每日不同，听者无不捧腹。于是听他说书的人更多，常因拥挤而不得进场。许多着长袍马褂者也成为座中常客。

张捷三一生说书只往返于扬州、镇江两地，成名后，吸毒成瘾，以致时常两手空空。身边唯一贵重物品只有他早先记写的《清风闸》脚本一册，晚年病中，此书授与蓝松堂。

张鸿儒（生卒年不详）　南京评话艺人，南京人。同治年间生，清末秀才。未能中举，自称“落第秀才”，并依《陋室铭》中“谈笑有鸿儒，往来无白丁”，自取艺名为“鸿儒”。他一生专攻《三国志》评话，所说情节从“桃园三结义”开书，至“火烧赤壁”。同行称之为“一把火”。他对书艺所下功夫极深，不仅能将所演书目内容熟透于心，且能雅俗共赏，适应各阶层听众口味。如“舌战群儒”一回，他能一面以原文照表而不失原意，一面又以通俗的口语深入浅出地对照释文。凡书中“下战表”或“投书”等细节，均能原文原词，点滴不漏地陈述。至于《三国》中的诗词歌赋，也都以原文在台上铿锵有力地琅琅背诵。他说演《三国》，擅在说表中加以评述，其分析论断，常令人折服。

民国三十一年（1942）左右，张鸿儒曾应汪伪中央广播电台之邀，每日在电台播讲一段《三国》，其时他已年届古稀，依然中气充沛，深受听众喜爱。

张鸿儒于抗战胜利前夕病故，寿近80，无门徒传人。

王子和(生卒年不详)　　苏州弹词艺人,苏州人。出身评弹艺人家庭。自幼随父王秋泉学唱弹词《白蛇传》和《玉蜻蜓》。清光绪二十六年(1900),由其父带领于光裕社出道。出道后曾与谢品泉拼档,弹唱《玉蜻蜓》,后又与徒弟周玉泉拼档,甚受听众欢迎。

王子和说表口齿清晰,侃侃而谈,委婉动听,描绘人物细致生动。弹唱的《玉蜻蜓》被誉为"翡翠《玉蜻蜓》"。他擅放噱头,往往以冷隽语言逗人发笑,被称为"阴噱"。他喜爱京剧,吸收京剧表演艺术用于弹词表演,起角色借用京剧程式动作。对胡瞎子、关亡婆等小市民角色,用生活化的表演,将角色起得活灵活现,栩栩如生。唱腔为有个人特色的俞夹马型的"自来调"。从其学艺者有周玉泉、曹筱英、俞筱云、俞筱霞、谢筱泉等九人。约于二十世纪三十年代去世。

吴西庚(生卒年不详)　　苏州弹词艺人,苏州人。出身市民家庭,家境贫寒。自幼喜爱弦索歌唱、管鼓吹打。后投师王秋泉门下,学唱《白蛇传》和《玉蜻蜓》。其师保守,书艺多传子,少授徒。他只好采用"门内师教子,门外徒窃听"的方法学其师书艺。清光绪二十七年(1901)由其师带领在光裕公所出道。后又向钱玉卿学《描金凤》。与弟升泉拼为双档,成为清末民初著名的苏州弹词三双档之一(其他两档为朱耀庭、朱耀笙;杨月槎、杨星槎)。



吴西庚说、噱、弹、唱俱佳,尤以说表见长。他说书口齿清晰,语言精练,书路有条不紊,配之以面风、手势,娓娓而谈,颇有神韵。他说表时放的噱头更有独到之处,以"肉里噱"为多,喜从人物性格中导出可笑之处,既刻画人物又有幽默效果。对书中下三路角色的副、丑、末、贩夫走卒一类起得特别生动,活灵活现。如胡瞎子、王永昌、阿喜等角色。他弹唱用"俞夹马"的"自来调"。他全用假嗓唱出一句三十九个字的"俞调",传为佳话。其书艺传子玉荪、小松、小石及徒邹鸿翔。

张丽夫(1847—1923)　　清末扬州弹词艺人,扬州人。回族,字子刚。幼年即随叔父张敬轩学艺,十岁登台随叔父对白。不久叔父去世,得说《三国》的评话前辈李国辉指点,补复书词,说唱新篇。当时扬州一府两县每逢农历正月,要召艺人唱堂会欢庆。张丽夫应邀与评话名家金国灿、龚午亭等同往。诸名家齐心向听众举荐张丽夫,以《珍珠塔·羞姑》压轴。深得台下听众与帘内女眷赞赏,由此名声日隆。

张丽夫的弹词以说表为主,擅用多种方言表现书中人物。在表演《玉蜻蜓》中卜瞎子算命时,不仅双目藏瞳,其占词卜语,一姿一态亦无不酷肖。他常与文人雅士交往,仪征举人郭家驹为他重写《双金锭》中状词及"堂审"一节,使书词更为生动、贴切。其代表性书目《珍珠塔》、《落金扇》、《双金锭》、《倭袍记》(后改名《刁刘氏》),被誉为"张家四宝"。此外,他还说唱过《玉蜻蜓》、《双珠凤》等。

张丽夫书艺传子步青、步云、孙子继青和徒弟张绶夫。

钟培贤(1850？—1934?)　　扬州清曲艺人，江都虹桥(今属邗江)人。字希伯，外号“钟麻子”。前清秀才，早年教过私塾，因酷爱清曲而弃教从艺。初唱旦脚，后因编《十个郎》，模仿叫街花子声音，嗓子喊大，遂由“窄口”改“阔口”，专唱生脚。他嗓音洪亮，行腔富于变化，感情丰富，有“泼口大王”之称。他还长于编创曲目，代表作有《红楼梦》、《十个郎》、《王道士拿妖》、《僧尼下山》等。《红楼梦》中的《宝玉哭灵》后被收入一粟编的《扬州调》。他会演奏各种伴奏乐器，尤精二胡，能自拉自唱，在当时有“扬州曲王”之称。民国二十三年前后去世，终年约八十四岁。

康国华(1853—1916)　　扬州评话艺人，扬州人。本姓江。少年时在首饰店当学徒，因听书耽误活计，受到管事人呵责。康国华不服气，和管事争执，一怒之下，拿算盘打了管事，从此离开了首饰店。说《三国》的名家李国辉得知康国华喜爱评话，为人耿直，秉性豪爽，即收他为徒。使改姓康，艺名国华。李国辉按康的秉赋，要他着重一个“爽”字，即书词干干净净，不拖泥带水。康国华心领神会，潜心学习，后来这个“爽”字就成了“康派《三国》”的主要特色。

康国华不仅继承李国辉的书艺，又向同行求教，艺术更有长进。他嗓音洪亮，口齿伶俐，说表字正腔圆。据听过康国华书的老听众回忆：“听康国华的书，近听不吵人，远听字字入耳，在场外听也句句分明。”同时，他还在说表艺术的“演”上下功夫，创造了“虚神”的表演方法。扬州评话名家王少堂后来曾回忆说：“十七岁那年，我第一次去听康老的书，正好他说到‘周瑜回兵’，孔明陪鲁肃在书房下棋，康老说得非常精彩，听客都望着康老的表演，眼睛都不眨一下，就连我这个才去的人也全神贯注到康老的脸上去。为什么能这样呢？因为当时看到康老的表演在我的心目中就如看到一个活鲁肃和活孔明。在康老的手势上，演着下棋的动作，等于桌子上真有棋盘、棋子，而且叫听众看出孔明下棋的方法要比鲁肃高明。康老的这一种‘虚神’是我跟我父亲所没有学到的”(《民间文学》1959年12月号)。康国华擅说以诸葛亮为中心的“三把火”，即《火烧博望坡》、《火烧新野》和《火烧赤壁》。他的“爽”、表功和“虚神”，说活了孔明，形成了独特的“康派”表演艺术，他也被誉为“活孔明”。

康国华生性刚直，一位有“候补道”头衔的盐商韩梅仲邀他到家中说书。康去后，韩躺在榻上，闭着眼睛叫康国华说书。康国华认为这是对自己的不尊重，同时也无法领会自己的艺术，坚持要韩坐起听书。韩不肯，康愤然离去。但是，他对同道则很谦虚，从不自傲，对后辈更是爱护帮助。民国初年，有一年他在扬州教场做“年档”，教场相邻有六家书场，其余五家做场子的也都是后辈名家。康国华怕影响他们的业务，故意采取提高书金，缩短说书时间，提早开讲、提早散场等措施，让听众分散一部分到别的书场去。从此留下了“五虎大战康国华”的美谈。

康国华在扬州评话艺坛享誉近五十年，艺传儿子又华及徒弟关玉华、丁文华、成九华和祝锦华。

王效松(1855—?)　苏州评话艺人，阳湖(今武进)人。又名王菊村，幼时随父至苏州定居，喜听评话。后拜名家姚士章为师，学说《水浒》。王为人忠厚，对老师非常敬重，深得其师喜爱。姚士章曾对人说："裕官(王之小名)太忠厚，天资较钝，但习艺勤学苦练。我如多收门徒，恐怕他很难成名。我准备将《水浒》一脉单传，将来裕官或不致碌碌终身。"后王效松果然不负师望，靠刻苦学艺，获得乃师真传，有"小姚士章"之称。清光绪十二年(1886)由姚士章带领在光裕公所出道。



王效松的说表质朴浑厚，嗓音洪亮，精、气、神俱足，起角色效其师的昆派程式表演，尤擅起如鲁智深、秦明、晁盖、李逵、刘唐等净角，有"活鲁智深"、"活秦明"之称。他的"八技"极佳，"马嘶"、"人吼"、"掌号"、"擂鼓"等均不同于一般。在《大相国寺》书中形容"油煎豆腐"声，能令人有如见数百块豆腐在油锅中翻腾之感。他说书时面风、手势绝不滥用，偶尔一用，均见功夫。如武大郎的"矮步"，武松的"刀法"、"拳法"，均借用昆剧动作。说表"官白"亦仿效昆剧之中州韵。他常对人说："用死功夫练出来的东西，是到老不变的。"

民国九年(1920)九月，他至江阴演出，时年已六十五岁，仍然童颜鹤发，状貌丰腴，日夜演出，座客常满。江阴文人王纂欧曾撰文赞他的书艺与人品。民国十四年农历年底，年已七十，他仍参加光裕社的"会书"，说《鲁智深倒拔垂杨柳》，说到拔柳时一声大喊，仍如虎啸、狮吼，令听众称绝。

王效松热心公益，先后为光裕社造戏台、筑走廊，为裕才学校筹集经费，为贫苦社友募捐，深受同行敬重。光裕公所改为光裕社后，担任该社第一任副社长。他的书艺传子如松，另传徒王季臣、张效祥等七人。约在二十世纪二十年代后期或三十年代初去世。

王永富(1857—1924)　扬州清曲玩友，镇江人，祖籍淮阴。瞽目，绰号王瞎子。幼年即习清曲。三十多岁时，改编传统曲目《算命》，补充、增加了与算命职业有关的内容，曲词语言幽默、生活化。演唱诙谐生动，妙趣横生，深受曲友和听众喜爱。该曲目因而被称为《王瞎子算命》，广为流传。当时许多玩友为学《王瞎子算命》等曲目，纷纷拜他为师。他带出的徒弟多有成就，其中臧雪梅后来成了扬剧的开山鼻祖之一；茅义生和佘大泉为镇江地区扬州清曲好手。

黎子云(1859—1940)　扬州清曲艺人，扬州人。幼年在估衣店学徒，爱唱清曲，后从师张诚甫。艺成，长于"窄口"，嗓音尖、甜、脆、媚。演唱时吐字清晰，行腔婉柔，节奏稳准，韵味醇厚，自成"黎派"。他演唱〔南调〕最负盛名，《小寡妇上坟》、《风儿呀》为其代表性曲目。他还擅弹琵琶、敲瓷碟，并能自弹自唱，自敲自唱；他的琵琶弹法，音少而节奏疏放，多

用中上把，谓之“清扣弹法”；他敲瓷碟的姿态优美，而且节奏稳准，音量控制适度，技巧精湛。

黎子云一生只独唱而不愿与他人对唱；演唱时对伴奏乐器的要求也很严格，如有一件乐器不合适则宁可不唱。他还有“三不唱”的脾气，即：酒席桌上不唱；为打牌人消遣不唱；别人点曲子不唱。被视为清曲界“一怪”。他除在扬州一带演唱外，还到过武汉、上海、南京、镇江等地演出，声望颇高。他演唱的《风儿呀》、《十送郎》等曲目，民国年间曾被上海大中华唱片公司灌制成唱片。艺徒有张国宝、王万青、尤庆乐等人。民国二十九年(1940)，黎子云在日伪统治下，饥饿而死。

何云飞(1860—？　) 苏州评话艺人，苏州人。自幼家贫，后随评话艺人沈鸿祥跑码头学《水浒》。其师书艺一般，《水浒》只能说二十七天，何随师学艺到处流浪，食宿无固定，生活很苦。一次到一家茶馆演出，师徒都没有行李。乃师与堂倌合睡。何仅有一条草席，拼起两张八仙桌摊上草席睡觉，以稻草为枕。艰苦的学艺生活激励了他的进取心。认为只有自己刻苦发愤，才能创造前途。老师能说的书太短，他一定要能把书说得长；老师的书艺太弱，他一定要磨练自己出人头地。后于光绪六年(1880)由乃师带领在光裕社出道。出道后在无锡得到沈云章的《后水浒》全部脚本，苦苦钻研，竟能把《水浒》全书说上三年零六个月，成为到处吃得开的大响档。



何云飞到了老年，还把练习书艺作为每日的必修功课。上场子前，定要先在家里练书二小时，一生从未间断。书艺日益精湛，虽说到平淡的软档书，也能运用他的洗练手法去芜存菁，推陈出新，使人感到似有非连续听下去不可的魅力。说梁山好汉一百零八人，个性面貌，个个传神。石秀跳楼劫法场一回，石秀一脚举起蹬在窗槛上，能连说十八天不跳下去。他每做一处书场，至少说满一年才剪书，故在光裕社中有“何一年”之称。民国十三年(1924)3月24日《申报·说书小评》称：“《后水浒》一书则光裕社内应推何云飞为第一，与王效松之《前水浒》先后辉映，在评话业中占前排之位置，而同为艺术高妙之大名家焉。”

当时评弹艺人起角色都仿昆曲，何则另辟蹊径，向京剧路数发展。为了研究京剧舞台艺术精髓，他常向盖叫天请教。盖对何起角色的表情、身段、武器手法等推崇备至。何云飞每当演至如《刀劈栾廷玉》等刀法书时，连说带做，一把折扇在手中犹如真刀真枪，听众冠以“何一刀”之美称。

晚年何云飞到光裕社茶会时，常把他早年的艰苦生活和发愤自学的历程，不加隐讳地说出来勉励后辈，教他们立志上进，莫向困难屈服。他的书艺传史效章、张震伯等十余人，其“刀法书”被后人运用于《五虎平西·刀劈王天禄》中。何云飞于民国初年病逝，在世50余年。

林步青(1860—1917)　苏滩艺人，丹阳县南松卜人。原为店员，后受教于当时旅沪的苏滩清客汪利生、王鹤珊。光绪十年(1884)正式下海，并首创苏滩班子——林家班，至嘉定、湖州等地茶馆、书场演出。他工丑脚，擅唱后滩曲目，如《游殿》、《教歌》、《堂断》、《借靴》、《游观》、《探亲相骂》、《卖橄榄》、《马浪荡》、《荡湖船》等等。他才思敏捷，能即兴编唱。在前清举人杨根云辅助下，将当天发生的社会新闻编成"时事新赋"演唱，深受听众欢迎。演唱时口齿伶俐，语言诙谐，擅说各地方言。他嗓音稍低，略沙，然咬字清晰，抑扬顿挫，恰到好处。还善于运用丹田气，快板急如流水，长达数百句的唱段也能一气呵成。后几乎专唱"新赋"，并灌制了不少唱片。代表作有《贴票赋》、《戒烟赋》、《上海大罢市》、《宁绍轮船》、《攻打宁波会馆》、《攻打制造局》、《立宪赋》、《大改良赋》等等；并巧妙地将"新赋"穿插进《卖橄榄》、《马浪荡》等后滩书目中演唱，丰富了这些节目的内容，推动了后滩的发展。

清光绪年间，林步青多次在苏州演唱，并曾与苏州最负盛誉的张鹤楼对台演唱前滩《写状》；还将苏州发生的迎神赛会时，观众蜂拥挤坍桥栏杆之事编成"新赋"演唱。光绪末年，苏州阊门外兴建鸭蛋桥，经费无着，地方人士邀请林步青集资义演三天，场场满堂，轰动苏城。

宣统三年(1911)林步青在沪发起组成上海第一个苏滩同业公所——集成社，自任社长。但不到一年，即解散。在此前后，他一度搭班入上海"大舞台"改唱京戏。民国四年(1915)1月30日还曾在大舞台为故乡丹阳旱灾筹赈义演，客串了拿手杰作《卖橄榄》。

谢品泉(1860—1927)　苏州弹词艺人，苏州人。幼从兄谢玉泉学艺，弹唱《三笑》。艺成，兄去世，清光绪十八年(1892)出道。

谢品泉弹唱以噱见长，后从王少良处获王派《三笑》脚本，使自己的演唱既噱又注重情理。他说书重视起角色，创造的华太师、祝枝山等艺术形象久传书坛。民国《吴县志》将他列为"卓然成家"者之一。光绪后期，名家顾雅庭死后，他的《三笑》红极书坛。他还弹唱《落金扇》，并同王子和拼档弹唱《玉蜻蜓》。

民国十六年(1927)9月15日，谢品泉在苏州被人暗杀。

洪小平(1864—?　)　清末民初苏中道情艺人，扬州人。年轻时在江都县衙当差，业余爱好道情说唱。日久，功夫益深。光绪末年，从衙门去职，在东台、海安一带以说唱道情为业。他把清代陈遇乾的苏州弹词书目《义妖传》改编为道情曲目，分成两部分，一名《白蛇传》；一名《青蛇传》。他的演出，说功有评话之风，唱腔有清曲之韵。海安的书场主破例邀他登台演唱，使他成为当地第一个持渔鼓、简板进书场说唱的道情艺人。但也遭到扬州评话、扬州弹词艺人的反对。为此双方艺人聚会评理，终以洪小平胜。

洪小平说唱俱佳，唱功尤为听众称道。他的音色甜美清脆，唱腔圆润纯朴，常令听众入迷。一次在海安一家书场演唱，听众太多发生拥挤，致使楼座倾坍，由此洪小平声名更盛。常有听众远道而来听他说唱。晚年艺传张伯平，张传余海平。

潘福兰(1864—1938)　　徐州大鼓艺人,绰号“潘大鼓”,铜山县夹河乡人,后在徐州市南菜园(今万里巷)定居。潘自幼酷爱曲艺,十七岁在本村赵公馆做长工时,拜三弦盲艺人杨继标为师学艺,并辞掉长工,为杨牵棍引路游唱。他聪明好学,一年多时间就把杨的主要书目《响马传》、《罗通扫北》、《罗元报号》、《小圣人逃学》、《十二寡妇征西》和《纲鉴》等学到了手。因他打得一手好鼓,二哥劝他改唱大鼓。后被当地名鼓刘来标收为徒弟。刘对潘甚为钟爱,将“绝活”都传授给他。刘直至临终前,在床上还用筷子敲着床帮击打鼓点,教潘唱《杨家将》。

潘福兰个头不高,但精神抖擞,气派十足。他的演唱口齿清晰,喷口好。听他的表演坐在最前排的不震耳,最后排的听得清。其白口押韵,唱起来喜欢用插花韵(不一韵到底),生动、活泼、耐听。敲独鼓能达到数鼓齐鸣的效果。每每唱到关键处,他把小辫往头上一缠,鼓棒往衣领里一插,来一阵“飞板”(即把月牙板用大拇指弹起,左手、右手来往飞穿中敲响),使听众眼花缭乱,人称一绝。根据情节需要,他还常用“怀中抱月”或“苏秦背剑”等打法,前后左右轮番敲打。有“江北第一鼓”、“大鼓状元”之称。

潘福兰会唱的曲目甚多,号称能唱《全唐》、《全宋》,尤其擅唱《响马传》、《罗通扫北》、《薛刚反唐》、《月唐》和《杨家将》、《说岳》、《万花楼》等。清光绪二十四年(1898)他还编演《罗通扫北》的续书《兵困皇陵》,公演后深受听众欢迎。辛亥革命后,潘福兰在徐州演唱,影响甚大。《兵困皇陵》还被琴书、渔鼓等曲种移植传唱。他曾去过西安、南京、开封、泰安、蚌埠等大中城市演唱。艺传姚本山、耿本俊、郑本和等。民国二十七年(1938)4月徐州沦陷,为避日本侵略者迫害,逃难至铜山太平集,10月病故,终年七十四岁。

朱振扬(1866—1929)　　苏州评话艺人,苏州人。出身弹词世家。其父朱静轩为弹词艺人,他却热衷评话,拜许春祥为师,学说《英烈》。清光绪二十四年(1898),由师带领在光裕社出道。他习艺刻苦,善集众家之长丰富自己技艺。在师父许春祥《英烈》的基础上,又溶入杨玉峰之《英烈》。集两家之优,使书情更加合理,人物性格更具典型性,因而在书坛独树一帜。

朱振扬嗓音洪亮,说书时丹田气充沛,口齿清晰,说表细腻,遣词用语熨贴,表演一丝不苟。他“起角色”,能将同类人物依据个性塑造得各具特色。如《英烈》中有两个戆大角色,他将胡大海起得俏皮、风趣又略显滑头;蒋忠则起得淳朴、老实。两人在同一场《手托千斤闸》中出现,妙趣无比,颇为听众称道。他为人诚实忠厚,急公好义,常为同行排解纠纷,深得同行尊敬。

朱振扬热心传艺,对书艺毫无保留。收徒蒋一飞、冯翼飞、朱耀良等十余人。正当他名响书坛之际,突患眼疾,双眼先后失明。后改说《东汉》和《七侠五义》,均未成功,由此忧郁成疾。

夏玉台(1866—1930)　　扬州评话艺人,扬州人。蓝派《三国》传人。出身于扬州评话

世家。祖父夏国祥(金国灿徒弟)、父亲夏子兴都是说《岳传》、《平妖传》的名家。夏玉台师从蓝派《三国》起始人蓝玉春。他嗓音宽厚,吐词咬字清楚。除因生理缺陷大舌头只能说“方口”书外,全部继承了蓝玉春的书艺。他在总结多人说中《三国》基础上,说活了后《三国》。听众说:“中《三国》要听康国华,后《三国》要听夏玉台。”连当时已崭露头角的王少堂,也拜在他的门下为义子。晚年力衰,很少在书场演出。

朱耀庭(1866—1948)　苏州弹词艺人,苏州人。原为织机工人,生活贫苦。年少时常随母至玄妙观露天书场听书,并喜爱苏滩。二十四岁时弃工从艺,投师王润泉学唱《双珠凤》,后再拜朱韫泉为师。清光绪二十五年(1899),由朱韫泉带领在光裕社出道。出道后,他与弟弟耀笙拼成双档。兄弟配合默契,演出紧凑热闹。他大小嗓都好,善“起角色”,重视表演,善于描绘《双珠凤》中陆九皋、来富、倪卖婆、小秋菊等一类“下三路”人物,有“活陆九皋”、“活来富”之誉。此外他还说《黄金印》、《七义图》二书。当时人们把朱韫泉父子称为“老朱双档”,朱耀庭弟兄则称为“新朱双档”。另有杨月槎、杨星槎和吴西庚、吴升泉兄弟双档,“朱”、“杨”、“吴”在吴语中与“猪”、“羊”、“鱼”同音,听客戏称为“大三牲”。和“三卿档”、“文武状元”齐名。



朱耀庭曾继王绶卿之后任光裕社会长。书艺传弟耀笙,传子介人、介生及徒王斌泉、张少蟾等十六人。昆曲名票徐凌云赞他的技艺为“弹词绝调,新曲改良”。

谢少泉(1868—1916)　苏州弹词艺人,苏州人。父谢玉泉为弹词《三笑》名家。少泉十一岁父亲去世。随叔谢品泉学艺,十四岁登台。叔侄意见不投,品泉不肯好好传艺给他。因而历经坎坷,同行中盛传着“谢少泉七漂一吊”故事,即谢少泉在常熟乡间说书,七次均无听众,最后在老徐市怡园书场卧室中投环自尽,幸而遇救。之后谢少泉才沉痛立志,致力钻研书艺。另拜王丽泉为师,以王家《三笑》补充己之不足。从此对艺术的研讨十分刻苦,日常生活中对各种阶层人物的动作、姿态、语言和一切身边琐事,随时随地都留意揣摩。比如走在路上听到狗吠,他就仔细辨别这叫声是雄狗、雌狗,草狗、吧儿狗;又如碰到泼妇骂街或夫妻相骂,他又要仔细注意这些人的神情态度、所用语言等。平时家居,则用鸡毛掸帚作为工具,练习书中角色身段等等。下了这样的苦功夫,书艺大进。无论何种人物,莫不描摹得惟妙惟肖。起华太师、祝枝山、大嘤、二刁等角色,尤有盛名。并能即景生情、诙谐入书。后到上海登台,场场客满。当时听众誉之为评弹艺人中的“文状元”。并把他和沈莲舫、吴升良、张步云称为光裕社的“四庭柱”。谢少泉对自己的研究心得尽量传授给徒弟潘莲艇、夏莲生等,并且代有传人。他又曾把小说《七侠五义》和《野叟曝言》改编为



说书脚本，后来韩士良说的《七侠五义》，就是由他所编。

孔庆元(1868—1936)　扬州弹词艺人，泰州人。幼时即随父学艺。其父孔宏书原籍浙江嘉兴。自幼学苏州弹词，后移居泰州，改用扬州方言演唱弹词。但其“江南扬州话”不受听客欢迎。后得扬州评话艺人李国辉教授扬州方言，为其修改书词，整理唱腔曲调，演出情况才逐渐好转。孔庆元稍长，即与父拼双档弹唱《珍珠塔》、《落金扇》、《双金锭》、《倭袍传》、《双剪发》等书目，座客常满，“孔氏弹词”由此声誉大振。孔庆元在江北长大，说扬州方言比其父自如、熟练。他又继承和发展了其父书艺，发挥了“孔氏弹词”擅演“纱帽生”、演出“火爆”的特长。孔宪书死后，孔庆元只有“半边书词”，难以演出。经扬州评话艺人吴国良出面，请泰州“周氏弹词”创始人周庭栋给予帮助。周庭栋以《白蛇传》与孔庆元交换《双剪发》，为孔庆元补了其父所缺之书，并传了一些技艺，孔的“半边书词”才得以改为单档演出。孔庆元有二子，均改习评话。其弹词传徒李再元、董干元。

李步瀛(？—1949?)　清末盐城大唱艺人，盐城人。约生于清光绪年间，家庭为大唱世家，为“李派”大唱传人。他自幼受家庭熏陶，研习乐曲，后精通明、清两代流行的俚曲、俗曲，掌握了〔满江红〕组套的全部方法，能操多种乐器，人称大唱艺人中难得的多面手。同时，他继承了大量大唱曲目，在演出实践中不断丰富发展，为普及盐城大唱作出了贡献。

李步瀛嗓音洪亮，表演风趣，自拉自唱，挥洒自如。演唱认真负责，讲究风度，绝不演唱低级庸俗内容。即使说到风趣处，也很能把握分寸。民国初年他组建“李步瀛大唱班”，后曾在盐城、兴化、扬州、无锡一带流动演出，有较大影响。后因书班内讧，返回盐城，从此定居盐城大冈镇。1949 年前后病逝。

王健章(1868—1955)　扬州评话演员，扬州人。十四岁从《水浒》名家宋承章习艺，学会说武、宋、石、卢四个“十回”和《后水浒》。二十岁登台，当时同说《水浒》的艺人有四十余人，他的上座率一般。后见说《岳传》的李国贤改说《万年青》(即《乾隆下江南》)后上座爆满，深受启发，决心编演新书。其时镇江五十三坡广场有位北方艺人说《彭公案》，王健章适在镇江，听后决定编演此书。他据小说重新安排回目，丰富情节，增添赋赞。先到丹阳、金坛试说，然后在镇江天升楼开讲，连满四十场。扬、淮各地书场闻讯，争相延聘。《彭公案》打响，他的《水浒》上座率也随之上升。

王健章说口锋辣，表演精彩。他说的书武打场面多，因此，特别重视勤练武打表演技巧。曾在扬州、镇江两地拜访武师，学习武术。把武术动作运用到说书表演中，丰富了表演技巧。他说书喜欢台子宽大，为的是好施展身手。他在台上拍打动作多，演出穿的马褂两袖常坏常换。他口技好，其仿唢呐声、喜鹊争巢声和十几只猫的打架声，人称“三绝”。他常在说书“剪口”时丢下一个“冷科”，也使听众叫绝。

王健章从艺六十年，八十岁歇业。

宗春荣(1869—1925)　唱春艺人，宜兴徐舍人，为宜兴历史上第一个以唱春为职业

的艺人。他无师自通，平时善于观察生活，能够见什么唱什么。进药店能唱二百多味药名，进珠宝店能唱一百多种珠宝名称，连从业人员也深为惊叹。他喜沿街卖唱，走进大店家，就出口成章，情景交融，趣味盎然。中年时，在浙江长兴与同行争场对唱七天七夜，大获全胜，博得“唱春大王”之称。

宗春荣所唱小段甚多，最具代表性的曲目是自己创作的春调长歌《孟姜女》。唱词长达八百余句。他的演唱字不倒，腔不拗，音不走，曲不俗，情不偏，意不差；使人听不厌，丢不开、学不难、忘不了。

宗春荣一生专以唱春为生，收入颇丰，但吃光、用光，是个“倒头光”。他未婚无后，最后老死家乡祠堂。

钟士亮(1870—1922)　　苏州评话艺人，苏州人。早年拜评话艺人朱耀寰为师学说《英烈》。清光绪二十一年(1895)由其师带领在光裕公所出道。他书说得尚好，但无特色，加之当时已有说《英烈》的响档朱振扬、叶声扬，势难竞争，要成为名家，得另避蹊径。他得知无锡陆少山、陆鸿儒父子说的《岳传》是热门书，但陆氏父子书艺一般。他就从陆少山学《岳传》的书路，自己下功夫将其他评话技巧安排进去，依据自己说《英烈》的经验，对《岳传》重新结构、布局、改造。如将《英烈・反武场》的说法用于《岳传・反武场》；将《英烈・牛塘谷》的说法用于《岳传・牛头山》等等。经他改造，丰富了《岳传》的情节，增加了艺术手法和艺术感染力，终使《岳传》成为深受听众欢迎的优秀书目。有次在上海柴行厅说书，说岳飞有五子。有一位老听众说岳飞只有岳云一子，何来五子？他听到此言，第二天登台说书，便带一部《岳鄂王集》放在书桌上，对听众说：“岳飞确有五子，载于《岳鄂王集》中”，“雷、霆、震、霖系岳飞亲生，岳云乃其养子。”这种认真态度，使听众为之叹服。



钟士亮在表演上也探求自己的道路。他中等个子，嗓音洪亮，丹田气充沛，在“八技”方面狠下功夫。除口技外，为说好岳飞所用的沥泉枪，花了很多精力专门研究枪法，创造了一套自己的特技，如“白蛇吐舌”、“毒蟒探爪”、“凤凰三点头”等等，用扇子代枪表演，出神入化。时人把他和同时说《水浒》的名家何云飞并比，有“钟一枪”与“何一刀”之美誉。

钟士亮书艺传子钟子亮及徒周亦亮、王再亮、李汉臣、王效亮等八人。

张少南(1870—1934)　　海安评书艺人，海安曲塘人。祖籍清江浦王营镇。其祖父张甲南、父亲张炳南均为说淮海锣鼓书艺人。张少南自幼随父学艺，但他酷爱评话，艺成演出谋生时，丢弃锣鼓，改演唱为说表，将祖传的《唐书》，删除唱词，改成评书，并形成自己的演出风格。

张少南说书不尚“泼口”、不沿“方口”、不袭“圆口”，而取介乎“方口”、“圆口”之间的“平口”，行腔似流水，从开书到剪口一直平辅直叙。对书中情节，“说到就到”、“开口就到”，

很少“转弯抹角”。必要的“未来先说”、“过去重提”均一表而过，简而不繁。故其书路清晰，粗听似清茶一碗，细品则回味无穷。其书目结构为“一条路子书”，无意渲染壮阔场面，忌讳编造离奇情节，更少“书外书”。但又非照本宣科、平淡乏味，而是重于剪裁，善于铺排，造成情节的跌宕起伏。再辅之以风趣的对话、幽默的说表，极富表现力。他说表均取江淮语音，“入角”表演除表现《唐书》中的程咬金用“浊声”外，余无南蛮北侉音调，倍受江淮一带听众喜好。

张少南的《唐书》目多书长；有《程咬金出世》、《瓦岗军起义》、《扫北》、《征东》、《征西》、《反唐》以及属于《唐书》的《粉妆楼》、《秦英征西》等。此外他还学过扬州评话艺人丁寿亭的《清风闸》和《济公传》。

张少南台品端正，上台如“头顶磨盘”，左右传神亦不晃肩扭腰，神态自若，端庄文雅，从无油腔滑调，更无淫词秽语，善以“尖、秃、毛、光”来区分“生、旦、净、丑”，听众即便闭目静听，亦能分清书中角色语言，其质朴无华的书艺被誉为“水墨画”。

张少南与扬州评话名家朱德春、康又华等友善并受他们影响，书艺日渐与扬州评话接近，终被称为扬州评话“异军”。张少南艺传儿子子南及徒弟朱少岚、张小樵、余少春等。

陈安荪(生卒年不详)　　清末苏滩艺人，苏州人。有相当的文化水平。工老生、丑脚，嗓音稍低，擅唱《马浪荡》等后滩曲目，以多用插科打诨而受当时一般小市民欢迎。约于清宣统二年(1910)与朱桐荣、马贵生、朱桂馨等共同发起，组成苏滩同业组织——开智社，并亲笔绘老郎神像一幅，悬挂社内供奉。民国元年(1912)与王锦泉等发起、组织同道在曹家巷潮州会馆排练《一文钱》中“烧香”、“罗梦”二折，为化妆苏滩之始。他专做“散主”，常与薄老九、马永霓等合作唱堂会。民国九年(1920)前后，曾与范少兰、朱培坤、夏义卿等合作至无锡新世界游艺场演唱，并一度兼接王婆墩水上堂会。后，女子苏滩盛行，民国十七年应聘任上海玉韵集全女子苏滩班教师。约于民国三十五年前后在苏州病逝。

乔开生(1870—1943)　　工鼓锣艺人，沭阳南关乡人，绰号“乔大肚子”。少时从师工鼓锣“郯门”创始人郯德可学艺。艺成后独自跑码头。民国二十九年(1940)，正当抗日战争最艰苦时期，他参与了由中国共产党领导的“潼沭海艺人救国会”，并担任会长。组织编演了许多宣传抗日救亡的短篇曲艺节目。并利用艺人身分作掩护，深入敌占区搜集敌情和传送情报。他擅唱《东汉》、《中汉》、《春秋列国》等长篇曲目，在艺人中享有盛名。因他会说的书目多，人称“乔大肚子”。他编创的《六珠楼》中秋景、春景、风赞、擂台等“篇子”被艺人用于其他书目。

乔开生的唱腔粗犷，声音浑厚，节奏缓慢，曲调变化丰富。说表、吐字清晰，专以唱腔和语言节奏的变幻吸引听众。他收徒众多，其中黄永新和仲八兰颇有声誉。

金秀才(1870—1951)　　清淮小曲艺人，淮安城内西门大街人。出身贫苦家庭，上过三年私塾。喜唱小曲，辍学后投师(名不详)习清淮小曲。他嗓音洪亮圆润，又勤练乐器，吹

拉弹唱俱精，人称“七场齐开”(全能型)艺人。他会唱曲牌百余首，尤擅〔满江红〕及“五大〔宫曲〕”。演唱的曲目以单曲为主，《失清江》、《百寿图》、《卖油郎独占花魁》、《烟花女叹五更》、《竹木相争》等为常演曲目。演唱时善以面部表情传神。晚年和徒弟赵永元搭档，经常活动于苏北淮阴、宝应、高邮、兴化、东台等里下河地区，在听众中颇有影响。

张步云(1871—？) 苏州弹词艺人，苏州人。早年随舅钱玉卿学唱弹词《双金锭》。清光绪十九年(1893)由钱带领在光裕公所出道。后成钱玉卿的女婿。

张步云出道后，深感一部《双金锭》难以满足在码头上日夜演出之需，又投师赵鹤卿学唱《描金凤》和《玉夔龙》，并向王秋泉学《双珠球》。他会弹唱的长篇传统书目之多，在当时少有。他演奏的琵琶、弦子，也冠绝书场。清徐珂《清稗类钞·音乐》记载：“晚近彼业(指苏州弹词)中之善琵琶者，首推张步云。步云坐场子，逢三、六、九日，例必于小落回时奏大套琵琶一折。侪辈咸效颦焉，然终不能越步云而上之。”

张步云精于琵琶之外，更以喉咙好、丹田劲足闻名。书坛上流行的“小阳调”，就是他唱响的。这也是一种忽俞忽马的“自来调”，有时更翻作新声。他还有几种绝技：一手弹琵琶，一手敲扬琴，同时嘴里唱，目送手挥，丝丝入扣，一字不乱，名为“三响头”。弦子开篇善唱“水底翻”三环调，他先唱一句起个头，中间从弦子上弹出来，和唱的声音一模一样，尾音却又从嘴里唱出，奇幻莫测。道中人和听客把他叫做“小妖怪”。张步云其貌不扬，但五六十岁时上台弹唱，依然嗓音脆俏如少年女子。听客们戏称他“隔墙西施”。

张步云书艺传弟步蟾、步青及儿子福寿、福云和徒弟唐子如。

程福仁(1871—1967) 丁丁腔艺人，原籍河北，清光绪十二年(1886)从河北来铜山利国西里村。因对丁丁腔感兴趣，故留村定居，并拜艺人孙广珍祖父为师。一年后，不但学会了丁丁腔的全部曲调，还能演唱《闹书馆》、《站花墙》等曲目。除演唱外，还能弹月琴伴奏。清末，曾带班入徐州城内黄河滩一带演出，是已知丁丁腔自形成以来的首次入城演出。程除演女角外亦演男角，有较深厚的基本功。他嗓音洪亮，吐词清晰，表演粗犷朴实，具有浓厚的泥土气息。演唱前，他常持花伞、折扇，翻跟头、劈叉、扑蝶，做跑四门等高难动作，很受观众欢迎。

程福仁曾吸收评剧、京剧、评弹中的一些优美曲调，重新设计充实了《闹书馆》、《降香》、《站花墙》等曲目的曲调。他授徒不但教丁丁腔曲调，还教吹、打、弹、拉各种伴奏乐器。主要演唱曲目有《闹书馆》、《站花墙》、《下山》、《小姑贤》、《劝媒》等。他终身未娶，1967年冬卒于利国西里村。

吴国良(1872—1944) 扬州评话艺人，扬州人。因父亲开茶馆兼营书场，幼年即有机会听书，并对评话艺术产生了浓厚兴趣。十六岁时，父亲顺从他的心意，送他从《三国》名家李国辉学艺。李国辉根据他身强气壮、音域宽厚的天赋条件，授予本门书艺“文说”后，又引荐他听另一派名师蓝玉春的“武说”。出道后，吴国良又向另一名师顾朝桢学《前三国》。

这样，他的书艺一身而兼李、蓝两派，书目包括前、中、后《三国》。在清末民初说《三国》的评话艺人中，他的书“趟子”最长，能在一家书场不动身连续说一年，成为李门《三国》最有成就的“八骏”之一。后自成“吴派”，为吴派《三国》的创始人。

吴国良对书艺较低的同道，常在业务上、经济上给予照顾和帮助。同道中有了矛盾，他总是充当和事佬。有他出面劝解，双方总能消除隔阂，言归于好。吴国良书艺传长子少良、次子小良，后都成名家，但都先他而卒。吴国良晚景凄凉，年过古稀还坚持演出，以维持寡媳、幼孙生活。民国三十三年(1944)底，应约到海安做年档，因劳累过度，于除夕去世。

吴升泉(1873—1930)　苏州弹词艺人，苏州人。出身市民家庭。其父双目失明，以算命为业，家境贫苦。吴升泉自幼随兄吴西庚学艺，后拜王秋泉为师，学《白蛇传》和《玉蜻蜓》。西庚教弟甚严，鸡鸣即起，练习弹唱。怕升泉年轻贪睡，西庚系绳于弟臂上，天微明即牵绳促起。有兄长的严格督促，吴升泉很快书艺有成，与兄拼双档演出。清光绪三十二年(1906)，由其兄带领在光裕社出道，是清末民初书坛著名双档之一。民国《吴县志》列他为“卓然成家”者之一。

吴升泉与兄拼档，充任下手。他台风儒雅，嗓音极好，唱腔委婉圆润，被弹词界誉为“唱将”。所唱曲调为当时流行书坛的忽‘俞’忽‘马’的“自来调”。《白蛇传·红楼结亲》有一段难度很大的长唱词，他用轻柔甜软的声音，委婉圆润的唱腔，将白娘娘新婚后的浓情蜜意充分表现出来，深受听众称颂。

吴升泉与其兄长西庚的性格不合，双档时拼时拆。后与儿子拼档演出，艺名不衰。

民国十八年(1929)秋，吴升泉与儿子小舫在苏州临顿路壶中天书场弹唱《白蛇传》，恰逢附近书场有人弹唱《玉蜻蜓》。苏州望族申家认为辱其先祖，呈文要求当局禁演《玉蜻蜓》。当局未经调查，误将他们父子拘押七天，他受此屈辱，郁郁成疾。于当年农历十二月二十六日逝世。

王绶卿(1874—1924)　苏州弹词艺人，苏州人。祖籍无锡，号祖仁。父王石泉为清同治、光绪年间苏州弹词“后四家”之一。绶卿幼读书，本欲走仕途之路，后因清廷废科举，兴学校，遂弃学从父学艺，学唱《倭袍》。光绪二十三年(1897)由其父带领在光裕公所出道。他对外祖父马如飞改编加工的《倭袍》进行再加工，增编了“结案”后的“七夕”、“游门”、“斩刁”等七回书，不久，艺名大盛，和赵筱卿与钱幼卿并称为清末著名“三卿档”。



王绶卿的弹唱在其父“自来调”的基础上根据自己的条件加以发展，注意以四声平仄表达人物喜怒哀乐的感情，形成独具风格的唱腔。常熟文人左畸曾对其书艺作诗称赞：“名列三卿第一名，胸无俗韵自超尘”。民国初年，《倭袍》遭禁，王绶卿即自编自演《十五贯》。并向当局据理力争，最后当局同意只停演《倭袍》中有关刁刘氏私通王文、毒死刁南楼

部分的《刁家书》，其余写唐云卿、毛龙故事的《唐家书》、《毛家书》可以继续上演。

民国元年(1912)光裕公所改名光裕社后，王绶卿出任首任会长，制定了新的章程，采取措施筹集会费，创办了光裕小学，为评弹界培养有文化的下一代。

王绶卿弹唱的书目除《倭袍》、《十五贯》外，还有《珍珠塔》，并为《珍珠塔》加工了《方卿出京》至《捉假方卿》一段书。他的书艺传儿子杏荪及徒弟朱咏春、唐凤春、俞咏春等十二人。民国十三年病逝于上海。

高万友(1874—1958)　　工鼓锣艺人，沭阳县沭城镇人。高万友十五岁从艺，初学"东汪门"一派。在多年的演出实践中，博采众长，形成自己的风格。因其居住在高沟东汪门以西，故人称其为"西汪门"。民国二十九年(1940)春，在中共淮海地委文卫处指导下，发动组织了"潼、沭、海艺人救国会"，配合政治宣传，他自编自演了《大生产》、《妇女解放》、《送子参军》等书目。解放战争期间，他又组织艺人编写演唱了《十大光荣》、《淮海战役》等书目。1950年，他加入沭阳曲艺协会。

高万友擅唱多部传统书目，自编的有《刘三宝征北》、《水旱山》、《大月唐》等。对唱腔音乐，他吸收了当地淮海戏男腔〔一挂鞭〕的唱法而改制的〔小滚板〕，在诸多书目的演唱中被采用。这种唱法又称"小口词"，连说带唱，中间和句尾都没有较长的行腔，近似"数板"。他在演唱时较重于数说，在锣鼓的应用上少用锣而多用鼓。所编唱词文学性较强。

钱幼卿(1875—?　)　　苏州弹词艺人，苏州人。父钱玉卿为弹词名家赵湘舟之徒，钱幼卿幼时随父习《描金凤》，后又投师谢品泉，习《三笑》。清光绪二十三年(1897)，由光裕公所司年王石泉带领出道。

钱幼卿说书嗓音柔和，闹词静唱，擅用"乡谈"。说表时习惯站着配合面风和手势讲说。他继承父艺，弹得一手好三弦，技艺胜过乃父。唱腔为当时流行于书坛的"自来调"，但又有个人独特风格。他起小生、小旦、老旦、彩旦、小丑等脚色，形态逼真、传神，能令听众听其声如见其人。他说武书而用"文说"手法，别具特色。其书艺传子钱玉荪及徒夏荷生等。

钱幼卿约于民国十二年(1923)至民国十九年(1930)间病死于苏州。在世约五十年。

杨月槎(1875—1954)　　苏州弹词艺人，常熟人。字謇，出身评弹艺人家庭。其父杨鹤亭为马如飞之徒，擅弹唱《珍珠塔》。杨月槎和弟弟杨星槎，从父学艺。不久，父子三人拼为三个档演出，但未能成功。后父仍为单档，弟兄二人拼双档进上海大书场演出，成响档。清光绪二十八年(1902)，由其父带领在光裕公所出道。



杨月槎与弟合作，丰富发展了《珍珠塔》故事内容，创作了原马如飞脚本中没有的《方卿初次见姑娘》(俗称《前见姑》)一段书。杨月槎温文尔雅，有读书人风度，无江湖习气；擅说表，语言精炼，词句文雅，描摹细腻；偶放噱头，幽默风趣，但不过分，仅博听众莞尔一笑。

他还与弟星槎合作，突破《珍珠塔》全部用“马调”的框框，弹唱中加进“俞调”。如《婆媳相会》中一曲“俞调”扣人心弦。书中人物陈方氏、陈廉、陈翠娥、彩苹及众丫头个个都被他们说唱得活灵活现，深受同行推崇，成为清末民初书坛最著名的“三双档”之一。

杨月槎生活节俭，持家勤俭，用其积蓄在苏州开设饭馆及百灵电台。1951 年参加的评弹界举行抗美援朝捐献飞机大炮义演，是其平生最后一次演出。他一度任光裕社会长，其书艺传徒李灿章、沈绣章、赵秉章等三人。

叶声扬(1876—1938)　　苏州评话艺人，苏州人。出身评弹艺人世家，其父叶涌泉为评弹“后四名家”之一的王石泉之弟子。擅说弹词《倭袍》。叶声扬为叶涌泉次子，但未承父艺。叶涌泉与《英烈》名家许春祥友善，欲将子过继给许，被许妻婉言拒绝后，叶声扬即拜许为师，学说评话《英烈》。学艺满师后，演出于江、浙各地码头。十七岁时，由其师带领在光裕公所出道。

叶声扬说书节奏、声调都运用恰当。他说书变化多又善放噱头，注重趣味，故而被听众称为“活口”。他起角色，抓住人物性格及思想感情，运用戏曲程式动作一现即逝。塑造人物重语言描述，在说表中“现身”。《英烈》是一部武书，他说得十分成功，被人们誉为“武状元”。

在《英烈》后段《李文忠扫北》中，他创作了三十四回的《北海现金桥》一大段书，颇受同行和听众赏识。他待人诚恳和蔼，生活俭朴，热心光裕社会务。其书艺传弟叶春扬、师弟许继祥和徒弟王季良、郑如扬等九人。

王少泉(1878—1934)　　苏州弹词艺人，苏州人。出身商人家庭。自幼喜爱评弹，年二十余弃商从艺。他最喜听顾雅庭的《三笑》，欲投顾为师，但顾不收徒。就拜钱玉卿为师学《双金锭》。其师病卧在床，在床头向他口头授艺。清光绪二十一年(1895)，由钱玉卿带领在光裕公所出道。钱玉卿病故后，他又投在王丽泉门下学《三笑》。他以前常听顾雅庭的书，顾死后又以三十银元购得顾之《三笑》脚本，因而学艺顺利。后又得苏州文人吴稹初帮助加工，书中诗词歌赋、唱篇更趋完美。他说书以《三笑》为主，《双金锭》陪衬。后所演《三笑》逐渐形成自己的特色，被同行、听众称之为“王派《三笑》”。当时书坛上流行两派《三笑》，除“王派”外，尚有一派为谢少泉的“谢派”。《书坛话堕》称：“论《三笑》噱头，谢派胜于王派。论情理则王派较善，书中唱篇亦较谢派为幽雅”(《珊瑚杂志》四至十二期)。

王少泉说表细腻，注重说理，风格朴实。他善用说表，配以面风和手势，精细地刻画人物。如《三笑·杭州书》中周文宾男扮女装时，周对镜的笑容；丫鬟用“三木梳到底”梳头的柔身段与手腕，握发梳发两手交替的动作等，无不优美逼真，形象动人。他弹唱曲调，用当时书坛最为流行的“自来调”。他说书十分重视细节的铺垫。如唐伯虎游虎丘换了商人服，为卖身入相府，秋香不信他是唐伯虎作了伏笔。又如周文宾《戏祝》中添了个大脚三姑娘女

子出来，为周冒名大脚三姑娘蒙骗祝枝山作了合理铺垫。他还弹唱过《梅花梦》，但未成功。

王少泉待人诚恳，与谢少泉同说《三笑》，常聚一起，研讨书艺。他为人慷慨大方，有人欲求唱篇或欲学他的《三笑》，他都慨然相赠，绝不索讨钱物。其书艺传儿子畹香及徒弟蒋宾初、赵宾来等十二人。

王世友(1878—1945)　徐州花鼓艺人，铜山县黄集乡人。十一岁时拜花鼓艺人"西霸天"卢义堂学艺。十四岁登台。他学艺用功，演出特别认真卖劲。又因他排行第二，同行和听众给他起了"王二憨"和"王二拚"的外号。

王世友唱功好，板眼稳、口齿清，善于用气，以唱平调见长；叙事述情娓娓动听，拟声状形也恰如其分。打鼓、玩轮子更有几招绝活：论"文"，他会打"三番加七"，即"凤凰三点头"等七种鼓点；论"武"，他既会云叉（打着鼓旋起一人多高），二郎担山（一肩站一女角，旋转并打鼓），打七星（全身上六人，打鼓、造型）和五顶旋（头顶八仙桌，桌上站坐五人，旋转、打鼓），表演《盘鼓闹妆》是他展示上述特技的拿手节目，他又会玩轮子（形同雨伞，内系铜铃，外缀彩绸），轮子转起上抛两人多高。他把转轮子与扑蝶两种技巧一起玩又是一绝：三个"武妆"在前头耍，他在后边玩轮子。姑娘出来摘花，惊起蝴蝶纷飞，他从身上放出一百多只用羽毛扎的蝴蝶。每演到此处，观众都报以热烈的掌声。此外，他还能玩"蝎子倒爬墙"，连翻倒提四十多个。

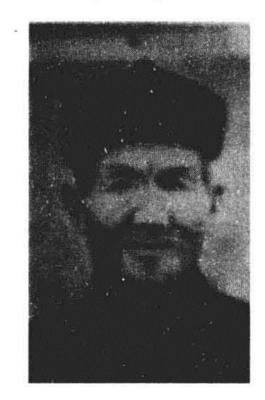
王世友在艺术上善于钻研、创新。从老师那里学的《白金哥卖绒线》只有"进出提督府"一节，仅能唱七八场。他新编了"进出张居正府"和"翠红遇干妈"、"丢印"、"拾印"、"送印"等情节。增加了能连演近二十小时的故事内容，使人物形象更趋丰满。其拿手曲目以唱为主的还有《大宋金鸠记》、《站花墙》、《陈三两爬堂》、《雷宝童投亲》、《蜜蜂记》、《王婆骂鸡》等。以掏武鼓、玩轮子为主的曲目有《春园扑蝶》、《盘鼓闹妆》，都是文有文味，武有武劲。

王世友收徒众多，由于他诲人不倦，教艺严格，徒弟出名者很多。他曾带弟子卜庆春、王月亮、王月华等到过武汉、郑州、开封、许昌、南京、蚌埠、宿州、济南、泰安、枣庄等地演出，对徐州花鼓的传播产生了一定影响。

夏金台(1878—1957)　扬州评话演员，扬州人。出身评话世家。自幼随父夏子兴习艺。十二岁学说《平妖传》，十七岁改学家传书《岳传》，颇有起色，渐获赞誉。为拓宽书路，丰富书技，二十岁时又向江南评话艺人谈殿臣学说《三侠剑》，并得到朋友郑汉臣的帮助。他习艺专心，经常深夜还对镜练习姿态神色，常与同行研讨揣摩技艺。终悟得说评话必具之五才，即：正才（学识渊博）、记才（良好记忆）、口才、急才（临场应变）、偏才（插科打诨）。他主张说活书，即在师传基础上要合理发挥和创造，要善发科、卖关子。二十六岁自己编演了《三门街》一书。中华人民共和国成立后，他被同行推选为扬州市戏改协会评话组组长和扬州市第三届人民代表大会代表。他热心公益，乐于助人，为同行称颂。

夏金台终身未收徒，《三侠剑》和《岳传》仅传子夏筱台。《平妖传》与《三门街》未传后人。

渠运绰(1878—1971)　　徐州琴书演员，丰县人。少年时读过私塾，十六岁拜庄宣敬为师。他好学刻苦，精益求精，不几年，扬琴、坠琴、筝、板胡、笛、唢呐等乐器无所不通，尤以软弓京胡堪称一绝。他会演奏琴书的全部曲牌，还能给梆子、柳琴、京剧等剧种伴奏。用软弓京胡演奏的唢呐曲牌可以假乱真。他的唱腔优美，韵味浓郁，代表书目有使用曲牌较多的《水漫金山》、《状元祭塔》、《鞭扫洛阳》和《王天保下苏州》、《双锁柜》等。



渠运绰主要活动在苏、鲁、豫、皖毗邻地区，足迹遍及苏北和山东单县、济宁、滕县、邹县、掖县、曲阜、新泰、莱芜、安徽砀山、河南永城等地。一生收徒二十余人，被誉为苏北第一弦的王伦田、丰县首届曲艺联合会主任王志爱以及王先德、王志连等为当地群众欢迎的艺人，均为渠运绰的传人。

魏钰卿(1879—1946)　　苏州弹词艺人，苏州人。自幼喜爱吹弹唱曲，清光绪三十一年(1905)投擅说《珍珠塔》的姚文卿门下(姚是马如飞艺徒)，从业评弹。他天资聪明，酷爱评弹艺术，悉心苦练，进步很快。但师傅姚文卿因儿子如卿在学艺成绩方面远不及魏钰卿，为了儿子日后的生计着想，产生了保守思想，没能把《珍珠塔》原原本本地授予钰卿，特别是《婆媳相会》、《二进花园》中的精彩唱词，遗缺不少。但魏钰卿不以为意，坚信“师父领进门，修行在自身”。他一出师门就独放单档，常在江、浙各市镇演唱，不久便初露头角。光绪三十四年在浙江嘉兴演出时，另一书场是擅说《水浒》的评话演员钟柏亭，钟慕其名，让儿子鸿孙(后改名笑侬)拜魏钰卿为师学艺。钟的亡兄钟柏泉是马如飞的爱徒，家中藏有《珍珠塔》脚本，钟柏亭遂以《珍珠塔》“二进花园”至“打三不孝”的一段脚本作见面礼奉赠。后来魏氏到上海献艺，便誉满申江，成为二十世纪二十年代评弹界的大响档。有“书坛文状元”之称。



《珍珠塔》一书，由于马如飞的精心加工，说白通顺，唱词平仄协调，且引经据典，颇有书卷气。魏钰卿本人又肯钻研，说书虽仍照传统习惯，坐而不立；却对书中的各个人物形象，都加强了表演，听众有这样的评价：“听魏钰卿说的《珍珠塔》，不是魏钰卿在讲话，而是方卿在讲话。”魏钰卿的唱，咬字清晰，吐字苍劲，既保持了原有的韵味，又在运腔上加强了抑扬顿挫，使节奏明快，并创造了“下呼”的拖腔。弹三弦也从原来的和音拍板，发展为音乐性较强的“过门”。对马如飞的唱调也有所发展，成就了“马派魏调”。在苏州弹词《珍珠塔》的唱调和表演革新上，有较大贡献。

魏钰卿蜚声书坛后，久在上海，苏州听众甚为渴望。开设在临顿路青龙桥堍的国泰书场，派专人赴沪邀请，因沪地演出不能中断，所以只能日场来苏州登台。散场后再返沪说夜场，每天乘火车来回。

魏钰卿秉性厚道，对祖母、父母，竭尽孝道。他的胞弟银生，虽也学会说书，却始终未曾登台公演，钰卿供养其终生。他除了对亲属和同行给予周济外，一向乐于助人。一次，清末状元陆润庠六十寿庆，魏在陆家唱“堂会”至深夜归家，途经河洞街桥堍，见一老妇吞声饮泣，泪流满面。经询问，知其为儿子患重病无钱求医，不忍坐视亲子待毙，因而宁愿投河先死。钰卿即将在陆家唱“堂会”所得，以及身上原有钱钞，倾囊相赠。钰卿曾与儿子拼过双档演出，但更多的时候是单档演出。传人中以钟笑侬、薛筱卿、沈俭安、魏含英等最为有名。他自编自演的《二度梅》仅传义子魏含英。民国三十五年(1946)在浙江严墓(今铜锣镇)演出时忽患胃病，因医治用药不当，致死。

韩广仁(1879—1959)　　徐州渔鼓演员，邳县滩上乡人。外号“大陪送”、“韩秃子”。读过四年私塾，自幼爱听书。清光绪二十年(1894)，拜赵墩乡曹士文为师，学唱渔鼓。常练唱至深夜，睡着时手中仍握着简板。十七岁开始在本村演唱。光绪二十七年，本地有个穷家姑娘，嫁前男方索要大批嫁妆，姑娘因无力筹措陪嫁而悬梁自尽。据此，韩广仁虚构了朝廷命官救下姑娘，收为义女，置办嫁妆陪送，为穷人出气的中篇鼓词《大陪送》。演出后，名震一方，听众冠以“大陪送”外号。光绪三十四年又创作演出了《三姓楼》。他认为“‘吃人剩饭是蠢才，自己做饭是良才”。后又编演过《阴阳配》、《关东传》、《归德府》等六部长篇。

韩广仁天生好嗓，唱得气势逼人，道白声音洪亮。唱〔流水板〕是其绝招，张口就是百十句，节奏稳健，字正腔圆，艺人评论说“风不透，雨不漏，一个针鼻难插透”。慢板中的〔哀怜调〕唱得字字血，声声泪，群众中流传着这样的说法：“听韩秃子唱书是花钱买眼泪。”民国二十八年(1939)冬，时值抗战期间，韩在新沂县龙池唱《大陪送》，唱至为九姐喊魂时，一声呐喊“九姐回来吧”，声震四野，场外赶集人当是日本兵来了，纷纷逃避，从此留下“一声九姐喊炸集”的掌故。

韩广仁主要活动在徐州一带及山东临沂广大地区。当时唱渔鼓唱响的有八个人，称为“八条汉子”，他是其中的头条汉子。辛亥革命后，他率先剪掉辫子。人称“韩秃子”，一时社会上传说“看不厌的韩秃子，听不倦的《大陪送》”。他一生收徒十余人，其中李保全、徐凤鸣、刘德举等成为有影响的渔鼓艺人。他从艺六十五年，从未间断演唱，年老时还率全家推车行艺。

刘载娥(1879—1965)　　徐州琴书演员，丰县人。绰号“大花鞋”。十三岁学唱琴书，十五岁便能演唱曲牌多、难度大的《水漫金山》、《追舟》、《鞭扫洛阳》等书目。他说唱吐词清晰、嗓子响亮、行腔柔中有脆、韵味甘甜。演唱的曲牌如〔梅花落〕、〔呀儿哟〕等，都给人留下深刻印象。他的〔垛板〕快而清，《赶黑驴儿》一气垛板就是百余句，且越唱越快，外行称赞、

内行叹服。他很注重仪表穿着，常穿红缎绣花鞋登台演唱，稳重大方，受人尊敬，人称“大花鞋”，名场四方。

刘载娥很注意伴奏乐器的使用和保养。他的耳音好，乐感强，心灵手巧。学唱琴书时便学做乐器自用，坏了自修。摸索实践中不断总结经验，懂得了乐器与发音的关系，十七八岁时便成功地制作了扬琴、坠琴、二胡、四胡等乐器，后又制作了筝。他做的乐器音准、音质好，好使用，很受艺人欢迎。他收徒刘兴荣、李德成等。部分艺人还跟他学会了制作乐器的工艺。

刘载娥的行艺范围，南至徐州、萧县，北到山东的梁山、巨野，东及微山、东营，西达郑州、洛阳。

刘正荣(1879—1968)　　苏北大鼓演员，泗洪县双沟镇人，绰号“刘二水”。读过三年私塾，三十岁时拜张建勋为师学唱苏北大鼓。之后又结拜著名苏北大鼓艺人张家诚为兄，在张的帮、带下，演技上得到提高。

刘正荣善于演唱长篇传统曲(书)目。主要有《万年青》、《云台中汉》、《鸡宝山》、《月唐》等唐宋书全部。《云台中汉》一部书，能坐地演唱一年之久。他的书目《万年青》，经创作加工后，在唱腔设计、道白、唱词、演唱等方面都更加精湛，故事情节更加生动、完善，能坐地演唱三年。他的演唱，吐字清楚，表述利索，形神兼备，引人入胜。素有“方圆几百里，独占鳌头刘二水”之说。他演唱五十余载，足迹遍布鲁南、淮阴、徐州、蚌埠、淮北、宿迁、睢宁等广大地区。

刘春山(1880—1926)　　扬州评话艺人，扬州人，后移居泰州。少年时随父学医未成，十七岁拜许鸿章为师习艺，取艺名刘鸿春，学说《西汉》，约两年后出道。二十三岁时，师兄王鸿儒责其“谤道讪师”，发生口角，负气脱离师门，改名刘春山。

刘春山身材魁梧，嗓音洪亮。说“泼口刀马”，声容壮阔，气势磅礴。语言表述，富有韵味，声情并茂。他尤重演示，对战场上马、鼓、炮等各种音响、双方交兵的各项动作、姿势、神态，都演得精细逼肖。他擅说《西汉》一书，起项羽角色，一声叱咤，两个眼珠滚动，满座震惊，听众誉为“活霸王”。

刘春山在书坛上行艺二十余年从未收徒，书艺仅传儿子刘小山。

赵筱卿(1880—1930)　　苏州弹词艺人，苏州人。出身于说书世家，祖父赵湘舟为清同治、光绪时评弹“后四家”之一，父亲赵鹤卿为光绪时弹词响档。他自幼随父学艺，习《玉夔龙》、《描金凤》二书，二十岁已成《描金凤》名家。清光绪二十七年(1901)由张步云带领出道。为清末著名“三卿档”之一。曾有打油诗：“玉龙金凤赵湘舟，儿子胜比老子优，教得孙儿刚出道，阿爹阿父尽低头”(《评弹话旧》)。

赵筱卿说表刚柔相济，尤擅“乡谈”。起书中丑角汪宣用徽白，净角董武昌用山西白，几能乱真，故人们送他“巧嘴小金凤”的雅号。他承祖父昆派表演风格，起十二门脚色样样皆能。弹唱用当时流行于书坛的“自来调”，且别具风格。

赵筱卿曾与徒杨斌奎拼档演出十余年，遍游江浙，享有佳誉。民国十八年(1929)其子鹤荪出道，父子拼档演出。鹤荪嗓音清脆，琵琶弹奏佳妙，充下手。父亲说表、乡谈、角色好；儿子好弹好唱，相得益彰。于是艺名更盛。上海川沙文人吴寄尘作诗赞他：“艳说三卿中一卿，《玉龙》、《金凤》并驰名。”

赵筱卿书艺传子鹤荪及徒杨斌奎、朱耀祥等，子、徒后来均成弹词名家。赵筱卿于民国十九年病逝，时年五十岁。其子在他死后曾唱《哭父》开篇，在书坛上传为佳话。

戴善章(1880—1938)　扬州评话艺人，扬州人。原名戴元，幼年曾在教会小学和私塾读书。十四岁时因家贫到天长县秦南镇一家商店学徒，充当商勇，习武防匪，后因驾车运货时不慎撞伤行人被解雇归家。十六岁时投奔在瓜洲镇开设魁园茶社兼营书场的堂叔谋生。途中巧救遭歹徒打劫的扬州评话艺人任永章，后便拜任为师，习《西汉》。二年学成，取艺名善章。



戴善章二十八岁时，受双面渔鼓说“猴儿书”之启发，欲把这部道情书搬上书坛。此后他便每日去听。为便于加工这部书，需购一部吴承恩原著《西游记》，但家中并无余钱，不得已征得母亲同意，将母亲的裙子、套裤拿到当铺去当了四角钱，将书买回。戴对此书进行了苦心修剪，揣摩润饰，废寝忘食，通宵达旦。经两年努力，全书编成，登台开讲。开讲这天，书场满座，不少同行高手也闻讯前来品评。戴见有同行在座，这才想起书场只有评话、弦词能演，道情不能登台，他如说道情书，将被同行轰下台。于是悄悄将渔鼓、简板藏于书台之下，凭借机智与急才，将道情书改为评话讲述。终场听众满场喝彩，同行也都交口称赞。后同行称此书目为“四角钱《西游记》”。

戴善章秉性刚直，对官场的腐败及人间不平事极为痛恨，常将所见所闻巧妙安插在《西游记》中予以鞭挞，嬉笑怒骂，皆有所指。民国年间他常在镇江说书，上自国民党要人顾祝同嫖妓、民政厅长吸食鸦片，下至地痞流氓欺压百姓，皆被他在书中揶揄、讽刺。为此他曾遭到过殴打、拘禁和勒令停业。但是他始终不屈，再登台时又揭露对他的迫害，且讽刺更为辛辣。于是戴善章名声更响。“一·二八”事变后，一批扬州说书艺人在镇江成立“书社联合会”，戴任执行委员兼宣传干事。戴还和其他说书艺人积极参加支援前线的义演，并多次在扬州、镇江参加宣传抗日及禁烟等活动，江苏省和江都县(今扬州)有关当局对他的爱国热忱给予了嘉奖。

戴善章说《西游记》潇洒、幽默、诙谐，别具一格。演唐僧师徒及大小妖魔，无不栩栩如

生，尤以说“齉鼻子猪八戒”最为令人捧腹。他除说《西汉》、《西游记》外，还在说《西汉》时每天先吟诵一段《西厢记》作“书头子”，故自号“三西居士”。同行则夸他是“三西才子”、“三西夫子”或戏称“三西道人”。

戴善章无子，中年后立侄为嗣子，名步章，师从他人说《隋唐》。他的《西游记》传五弟戴秉章，《西汉》传二弟王善和（从母姓）、三弟戴善珊。

曹成平（1880—1963）　徐州琴书演员，徐州三关庙人。瞽目，五岁丧父，母亲改嫁后，因受继父虐待离家讨饭。后得三弦盲艺人孙玉清同情，收留学艺。三年后一面演唱，一面给人算命独立谋生。他聪颖好学，过耳不忘，并能发挥创造。拿手曲目有中短篇《王婆骂鸡》、《刘二姐求神》、《王天保下苏州》、《张廷秀赶考》、《卖油郎独占花魁》和长篇《三省庄》、《破孟州》等。演出时擅起丑脚，表演动作滑稽，乐器弹拨有序，唱表配合默契，名传徐州各地。民国初年，徐州育婴堂解散，另在火神庙、汲汲庵设盲童习艺机构，曹成平应聘当了几年教员，教唱琴书和弹三弦。

二十世纪五十年代中期，徐州市文化处组织人力挖掘优秀传统曲（书）目与音乐曲牌，年逾古稀的曹成平十分感奋，参加了曲牌最多的《水漫金山》的演奏。他传徒王朝政、赵兴政、张大发、王学文四人。

李孝章（1881—1943）　徐州三弦艺人，沛县人。又名李建文，自幼上私塾，勤学聪慧，双目失明后，拜三弦老艺人朱希亮学艺。他博闻强记、才识过人，会演唱的书目、小段极为丰富。能熟背“观街篇”、“厅堂篇”、“列阵篇”、“佳人篇”、“武将篇”等传统赋赞。当地不少民间艺人，常常登门向他求教。除了对曲艺书目有丰富知识外，他对天文地理、风俗人情、儒学道教乃至四书五经、唐诗宋词，也有研究。沛县中学曾慕名请他专门给学生讲过文学课。同行称他为“土状元”。

李孝章的演出主要是唱堂会，很少设摊到街头演唱。演唱的书目有《五女兴唐传》、《响马传》、《破孟州》、《三省庄》以及小段《百鸟朝凤》、《鹦哥出殡》等。对书目中的色情糟粕内容，一概摒弃不唱，对书中不合情理或者他认为不够火候的地方，则大胆进行增删。一般艺人演唱《三省庄》，大多演唱四十余天，李孝章可演唱两个月以上。

民国二十七年（1938），为了宣传、动员全民抗战，他参加了“沛县盲人曲艺救国宣传队”，全部演唱以抗日救国为内容的新编书目，深入游击区、敌占区进行宣传活动。民国三十二年（1943）操劳成疾，于冬天病逝，终年六十二岁。

郎照明（1881—1953）　扬州评话演员，扬州人。出生于商业职工家庭。刚成年时父亲去世，为谋生，随姐夫王坤山学说评话《绿牡丹》。出道后，逐步发展王坤山的书艺。王坤山说《绿牡丹》，一局六十场，每场说两个半小时。郎照明对书词作合理删改，保留精彩部分，压缩为四十场，每场只说两小时。使全书开门见山，简洁明了，更加紧凑热烈。他对书中人物的刻画，特别是丑脚塑造有独到之处。表演“呆子”濮天雕、胖子栾一万，特征性的动

作和语言别具一格，常使听众捧腹。他说书的科趣，大多数是依书情派生的“自然科趣”，临时穿插的“即兴科趣”较少。他的“码头话”特别精彩，说到花振芳一家，全是仿山东话。能把花振芳、花奶奶、花碧莲、巴氏弟兄五人以及手下的孩子(伙计)，男女老幼，生旦净丑，一一区别清楚。只听其声腔、语调，即知是什么角色在说话。

郎照明为人憨厚，有“大呆子”绰号，能书善画，又会泥塑，常在与客对座谈话时，手中捏成对座者肖像，且形象逼真。

冯学太(1882—1939)　　徐州评词艺人，邳县铁富乡人。外号“冯快嘴”、“一面锣”，曾读过四年私塾。十二岁开始偷偷学艺(其师不详)，他苦读各种演义小说，广交评词艺人，学练说表技巧，二十岁在本村试说，受到乡亲赞誉，从此以说评词为生。

冯学太擅演行侠仗义的英雄和为民伸冤的清官书目。如《包公案》、《七侠五义》等，也演《济公传》、《剑侠图》等神话、剑侠书目。他在说书中常引用《四书》、《五经》、《幼学琼林》及唐诗宋词中的词句和典故。并针对不同听众加以批讲。讲述中还经常插入天文、地理、气象小知识，以及治病药方、烹饪技术、五谷栽培等常识，听众说他是“百事通”。被誉为“冯氏绝招”的是他在说表中运用的排比句和赞词，听众评论他的排比句“像枪膛的子弹，张口就是一梭子”。山赞、马赞、剑赞、公堂赞等，文词秀丽，韵律整齐。

冯学太说表吐字快而清。在《包公案》“铡美”一节书中，表演包拯读状词三百五十余字，他一气读完，听众赞叹不已。他善抓观众情绪，随时插入笑料，能根据书场里偶然发生的事，随时进行插科打诨，三言两语便使听客哄堂大笑。民国二十八年(1939)被日本侵略者当作壮丁抓走，惨死于列车上。

施元铭(1882—1957)　　扬州清曲演员，扬州人。少年时读过私塾，对音乐有兴趣。他先入局为扬州清曲玩友，参于演唱实践。民国初年，随着扬州清曲的正式对外演出而由玩友“下海”。此时，他致力于改编曲目和乐器伴奏。他刻苦练功，四季不断，即使数九寒天，也冒风雪到城楼练习，尤擅琵琶，弹得得心应手，有“琵琶圣手”称誉。

他精通音律乐理，对扬州清曲的曲调、唱腔均有研究。他从艺人相传的清曲早期曲牌“花儿”(〔剪靛花〕)、“豆儿”(〔倒豌豆〕，又名〔倒花篮〕)、“草儿”(〔寄生草〕)，结合当时流行的曲调，分析了扬州清曲曲牌中明清俗曲、外地歌曲、本地民歌三者之间的关系。他还研究了扬州清曲演唱中的运气、节奏、声音、字韵、唱法等技巧。在此基础上，他以曲牌填词，编唱新曲，日久，集成《施元铭曲词》专集，但未能刊行，后多散失。中华人民共和国成立后，他因年事已高，演出不多。

赵世清(1882—1966)　　徐州渔鼓演员，铜山县赵圩子人。外号赵麻子，父亲早故，母亲双目失明，家境贫苦。七八岁时学会几个民间小调，唱曲乞讨养活母亲。后拜渔鼓老艺人邵广恩为师，学唱渔鼓。擅演的短篇曲目有《王三泼分家》、《小二姐做梦》、《李存孝夺桥》等；中篇有《对花枪》、《金球记》等。

赵世清演出认真、严肃，从无荒腔、掉板、忘词等差错。年近花甲时，深感单靠演唱中短篇只能“跑坡”（农村赶集）不能“蹲地”（久占城市），想学长篇书目。因艺人间“能帮两吊钱，不把艺来传”。赵世清只好买了一部《马潜龙走国》，找人念给他听，尔后按书中意思编成唱词，上场演唱。演出的活动范围日渐扩大，由徐州市内发展到去山东、安徽等地行艺。

陈吉林（1882—1968）　苏中道情演员，东台县安丰镇人。出身于道情世家，自幼随父陈少堂学艺，十四岁登台演出。学成后，致力于发展其父的看家曲目《白鹤传》，并由中篇敷衍成为长篇。对书中韩湘子得道后“九度乃叔”、“十度妻子”、“五度婶母”均有精彩的细节描写。其中度乃叔韩愈的《雪拥蓝关》一节，可说唱三至五天。他以书场坐唱为主，民国初年，唱红了苏北，在东台、盐城、泰州、扬州、镇江等地均有声誉，成为当时苏中道情界知名度较高的艺人之一。他的说唱特点是想象力丰富，对书中神话人物刻画得细腻入微，具有“神”的特色。他的嗓音低沉，台风稳健，行家称他有“大家风度”。

陈吉林授徒不多，但十分精心，袁贯一、禹吉等在他教诲下，都有一定成就。“文化大革命”之前，陈吉林已八十高龄，但仍坚持演出，指点艺徒。“文化大革命”开始后，道情遭禁，他郁郁寡欢，于1968年病逝。

朱耀笙（1883—1949）　苏州弹词艺人，苏州人。自幼随胞兄朱耀庭学艺。在兄长拽导下，悉心研究弹词音韵，对唱词的四三、二五句式及尖团平仄的声调规律十分熟悉，基本功扎实。他十二岁登台“插边花”唱开篇。稍长，与兄拼双档充任下手。兄好说表，他好弹唱，相得益彰，遂名传书坛，成为当时的“三双档”之一。光绪三十二年（1906）由其兄带领在光裕公所出道。

朱耀笙嗓音清脆，委婉甜润。他素爱昆剧及苏州滩簧，从中吸收某些音乐特点融于弹词“俞调”唱腔中，丰富弹唱艺术。当时有上手弹琵琶，下手打扬琴唱开篇形式，称为“扬琴开篇”。朱耀笙唱“扬琴开篇”时则相反，他是下手，仍弹琵琶，由其兄上手打扬琴伴奏，在书坛一枝独秀。他弹唱的代表作有《双珠凤》中的《焚闺》、《来富唱山歌》、《霍定金坟吊》等。

魏其秀（1883—1960）　徐州渔鼓艺人，睢宁人。自幼酷爱说唱，从师学艺后，苦心钻研渔鼓艺术。十四岁起学会了《李盘放小鹰》、《陈三两爬堂》、《文川泪》、《三盘放》、《雷保童投亲》、《双拐案》等曲目，开始“跑坡”演唱。在睢宁、盱眙、宿迁、泗洪和安徽灵璧、五河、泗县、嘉山一带很有名气。他在表演上注重吸收戏曲的一些手法，唱腔上吸收琴书、大鼓、民间小调各家所长，吐字不浑不浊，唱腔音域宽阔、深厚，演唱风格独特。他的〔吭腔〕（渔鼓主曲调）尤其优美典雅，令听众回味无穷。民国三十二年（1943）在睢宁书场宣传抗租减息，被国民党县党部逮捕坐牢半年，出狱后仍从事宣传抗日救国活动。1957年他已七十四岁高龄，以演唱曲目《十二月花神》参加徐州文艺会演，获特等奖，同年参加全省会演，获老艺人奖。

魏绍章(1883—1961)　扬州清曲玩友,扬州人。又名魏士。1952年从南京退职后,在镇江散居近十年。其间共创作和改编了十多首清曲曲目,如《千里送京娘》、《孙夫人祭江》、《刘胡兰》、《赵五娘》、《三女夸夫》、《乡城会》、《武松杀嫂》、《水漫金山》、《董小宛》等等。其中《孙夫人祭江》参加1955年镇江市曲艺会演,获创作一等奖。改编的《三女夸夫》参加1957年江苏省第一届曲艺会演(扬州会演区),得到好评。魏绍章能拉擅唱,功底深厚,被镇江清曲玩友尊为师长,曾指导李汉民、马福如、卞学良学艺。镇江市文化部门重视支持魏绍章的创作活动,曾连续两年多按月发给创作资料费。

茅义生(1883—1970)　扬州清曲玩友,镇江人。粮行工人,早年曾拜清曲玩友王永富为师,攻"阔口"。民国二年(1913)起,因演唱出色而成为"西门帮"中后期顶梁柱。他不仅工余假日参加活动,还经常被邀请唱家庭堂会和节日庆典演唱活动,深得清曲玩友和听众喜爱。他演唱的曲目格调雅、技巧高、难度大。拿手曲目有《宝玉哭灵》、《潘必正游庵》、《数灯》等。他嗓音高亢,行腔稳健,演唱干净利落。一曲《数灯》,历数各式彩灯数百只,唱腔由慢到快,由缓至急,越唱越快,越唱越急,但快而不乱,急而又稳,字字清晰,一气呵成,使观众"耳"不暇接。玩友提起他表演的《数灯》,无不交口称赞。中华人民共和国成立后,曾参加发掘扬剧音乐曲调等活动。

朱德春(1884—1935)　扬州评话艺人,泰县人。幼时上过私塾,少年时加入京剧草台班,演短打武生。后拜吴荫春为师,改说评话。他聪明好学,不久即能登台表演,二十一岁进扬州教场说书,从此走红。后定居镇江,在镇江城内外各书场挂牌上演。

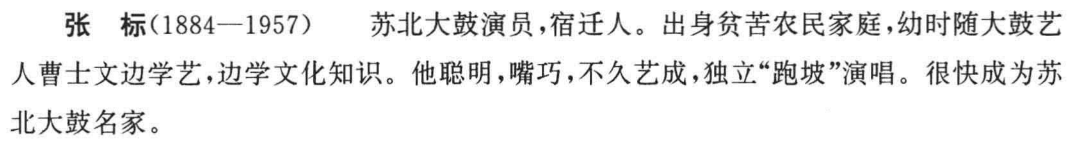
朱德春善于广取博收。他把京剧武打身段动作、各地码头方言、口技等都融进书中,书艺自成一体。他登台前,总要一人躲在帐子里"悟书",任何人不许打扰。在《英烈传》中,他把战场厮杀动作及马、鼓、炮声表现得有声有色。《八窍珠》中,他将人物之间短兵器格斗时的姿势、身段、手脚及眼神,演得尤为逼真。他文化水平不高,靠长期的艺术积累和丰富的社会阅历,能即兴编演长篇书目。民国二十年(1931)中秋节前,他在镇江说《八窍珠》即将结束。书场老板已接洽好另一档艺人接他的场子,不顾朱德春的习惯,在朱悟书时去掀帐子问他什么时候转场。朱德春十分不快,回答说要说到过年(春节)。老板不敢再问,只好把接场子的艺人回掉了。朱德春只得在《八窍珠》说完后,继续登台,边编边说,一直说到年底,连说四个多月,编出了一部一百八十多万字的《续八窍珠》,并且表演精彩,听客天天满场。他即兴创作的才能,在评话界受到广泛赞誉。抗日战争前,朱德春经常参加镇江书社联合会举办的各种义演。他的品德好,同行向他请教,从不保守。中年后,传艺陈锦春、王德山、崔晓春。

蓝松堂(1884—1938)　扬州评话艺人,扬州人。祖父蓝六开天胜书场,父早亡。松堂少年读书时即好听书,听熟了若干部评话和弹词。祖父死后,他做了一年多书场老板,约

在民国九年(1920)将书场顶让给张桂堂，自己改行说书。未改行前，一年中请了三位艺术风格不同的艺人来天胜书场说《清风闸》，为自己登台说书作准备。他自称是翟松亭的弟子，归到龚午亭派系中。蓝松堂有一定的文化素养，能书善画，写得一手好字。他说书台风文雅，诙谐幽默，无污言秽语，是有名的“文辣子”。

蓝松堂终身未娶，视徒如子，传徒甚多，不但不要学生修金，还倒贴学生伙食，传艺也毫不保留。

周涤新(1884—1939)　　曲艺作家，盐城秦南镇人。原名周洁，字涤新，又名君素。民国十九年(1930)秋，曾在安徽省某农民协会任职。“九・一八”事变后，任安徽《民国日报》记者，后在江苏镇江民众教育馆、江苏省广播电台工作过。他长期从事写作，著有杂文、小说、诗歌等。特别爱好曲艺，写有《抗战道情》集。民国二十八年(1939)周投身抗战，在国民党第八十九军三十二师师部任职。不久，他出于对江苏省政府(当时驻在兴化)主席韩德勤腐败无能的痛恶，对韩无端向新四军发动袭击的义愤，作《民族弹词》加以讥讽。书中有“竖子何堪作总戎”等句子，把韩德勤称为“竖子”(即小子，轻蔑的意思)，一下惹恼了韩德勤。因此他先遭特务监视，后被劫持到兴化九里荡秘密杀害，年五十五岁。



张　标(1884—1957)　　苏北大鼓演员，宿迁人。出身贫苦农民家庭，幼时随大鼓艺人曹士文边学艺，边学文化知识。他聪明，嘴巧，不久艺成，独立“跑坡”演唱。很快成为苏北大鼓名家。

张标擅演唱神话题材书目，常将神魔小说、民间传说中的神魔内容糅进他的书目。他的看家书目中，不仅《万仙阵》充满神奇色彩，连《秦并六国》、《孙庞斗智》中也有大量神怪描写，成为他的一大特色。他的演唱语言诙谐，善逗“瓢口”(噱头)。每次演唱，从开场到收场，场内总是笑声不绝。他还擅用儿童语言引小听众听书。1957年他到安徽寿县演唱《薛刚反唐》，当唱到薛家大仇得报，打开铁丘坟、笑死程咬金一节时，表演程咬金哈哈大笑，不料一口痰堵住气管，伏在鼓上气绝身亡。终年七十三岁。

周锡侯(1884—1959)　　扬州清曲演员，扬州人。少年时即爱唱清曲。民国初年拜张诚甫习艺。学成后擅唱“阔口”，嗓音雄浑，自成一家，同行誉之为“钢喉”。他擅拉四胡，能自拉自唱。在演唱实践中，他创作了《华容挡曹》、《秦琼卖马》等曲目，还修改了《武松杀嫂》、《七星灯》、《赵五娘》、《伯牙摔琴》等单曲。这些曲目经反复演唱、再三修改、成为扬州清曲中具有代表性的保留曲目。

周锡侯在从艺生涯中培养了许多清曲新人，著名清曲艺人陈淦卿、邵文芳、米彬等均出自他门下。马福如、侯德祥也曾得其教益。

樊紫章(1884—1968)　　扬州评话演员，扬州人。自幼丧母，屡遭继母歧视，十六岁便



离家外出谋生。他得擅说《岳传》的三叔樊国亮相助，拜柏培章学说《水浒》。他习艺勤奋好学，聪慧过人，数年后即站稳书坛。为谋生坚持日、晚两档演出。苦于《水浒》一书不能招徕更多听众，便发愤创编新书《施公案》。后得一出家为僧（名佚）的评话艺人指教，《施公案》的情节结构与人物安排得以完善，演出后名扬书坛。

樊紫章说口洒泼、表演豪放，说到紧要处快如连珠，类似黄天霸“刀里夹镖，镖里夹刀，刀到镖到，镖到刀到”的绕口“堆功”，听者无不倾倒。他还善于模仿各地方言，给书中人物以各种“码头话”，尤其是学高邮方言最令人叫绝。此外，他还效说《清风闸》艺人，每天说三则笑话。民国初期，他与戴善章、王少堂、朱德春等五人在扬州教场“大战”前辈名家康国华，赢得众高手叹服。王少堂亲领妹婿陈紫东去拜他为师，戴善章亲送胞弟戴秉章投其门下学艺。樊遂成为扬州评话《施公案》一书始祖，饮誉书坛数十年，年逾古稀方隐退。

也是娥(1885—1941)　　苏州评话艺人，吴县人。女，原名王小虹，出身评弹艺人家庭。父王海翔擅说评话《五义图》、《金台传》。她自幼随父跑码头，听熟其父所说之书。一次听客觉得她有趣，抱她上台，逗其说书，她竟能说上一段。父亲见她大小嗓俱备，中气充沛，欲授之书艺，但囿于光裕公所规矩，未教。稍长，也是娥决意学评话，苦求父亲授艺，王海翔终于冲破光裕公所不许传女子说书规定，传她《金台传》等书目。

也是娥是清末民初最早的评话女艺人，喜着男装上台，悬牌“王小虹”。光绪三十三年(1907)在吴县甪直镇演出，结识姚寄梅，结为夫妻。两人共同以评话为生，寄迹江湖。不久生一子，名姚荫梅，年长后以说唱弹词《啼笑因缘》出名。两年后，姚寄梅病故，她携子演出于各地码头。改艺名也是娥。

《金台传》是一部短打书，表演中需用各种拳术、武术。其父生前曾传授她单刀、三节棍等武艺和各种拳术。她将所学武艺用于《金台传》的《打石猴》、《大破文阳观》等开打书中，进退腾挪，蹿纵蹦跳，拳来腿往，打得丝丝入扣。她表演金台“金鸡独立”、“大鹏展翅”等身段时姿势优美，饮誉书坛。她还喜爱乐器，弹得一手好琵琶、三弦，亦善二胡，会唱各种小调及苏滩曲调。

也是娥的《金台传》、《五义图》传胞弟王士庠。因她是女艺人，在苏州无法登台，都在外埠献艺，生活艰辛，四十岁时即告别书坛。民国三十年(1941)于苏州病逝。

杨星槎(1885—1960)　　苏州弹词演员，常熟人。字薇，杨月槎胞弟。杨星槎嗓音极好，在弹唱《珍珠塔》时，突破只唱“马调”的传统，运用假嗓唱三回九转的“俞调”。在《婆媳相会》书中，一曲“俞调”，恰如其分地表现了陈翠娥的端庄、稳重、文静的品貌与性格。他

与兄杨月槎长期合作，配合默契，珠联璧合，为清末民初书坛上最著名的三对双档之一。

杨星槎与其兄均任光裕社理事，曾为创办光裕小学筹募资金。1951年为捐献飞机大炮作最后一次献演。他的书艺传子德麟。

魏兴歧(1885—1961)　徐州渔鼓演员，祖居铜山县魏集。原名魏庆阳，外号"魏傻子"。自幼酷爱渔鼓，上学时常背着父母偷听偷学。十五岁拜渔鼓艺人李二憨子(真名不详)学艺。他嗓音高亮、发声自如、吐字清晰，所唱五鼓三板含腔渔鼓，花腔多，韵味足，特别耐人回味。

魏兴歧会书较多，擅长长篇书目有：《雷宝童投亲》、《空棺记》、《十粒金丹》、《朱二憨告状》、《白金哥卖绒线》、《江宁府》、《皇衙寺赶会》、《三红传》、《乾隆下江南》等，小段有《老鼠告猫》、《打黄狼》、《贤良女劝丈夫》等。

魏兴歧书艺传二毛(李干臣)、三毛、孙克忠、王存理四人。

戚永立(1886—1948)　山东快书艺人，铜山人。祖籍山东省枣庄市薛城区沙沟镇戚庄村。幼年家境清贫，拜本地常庄乡大鼓艺人蔺亭富为师习大鼓。清光绪二十六年(1900)定居铜山。次年在徐州从快书艺人鲁同武学快书，三年后独立说唱谋生。书目多取材于《水浒传》，其中尤以武松故事为最多。常演书目有《武松学拳》、《大闹东岳庙》、《景阳冈打虎》、《武松装媳妇》、《十字坡》、《武松过堂》、《血溅鸳鸯楼》、《贴报单》等，听众总称"武老二"。能连续演唱月余。后又增添了《赵匡胤打店》、《柴王卖伞》等。听众称他为"说武老二"和"唱大个子"的。戚永立演唱时注重刻画人物，表演生动风趣，擅长"俏口"，较为幽默，语言朴实明快，风格粗犷。为广大观众喜闻乐见。但因演唱中夹有淫词秽语的所谓"荤口"，故不让妇女听书。

戚永立在乡间集镇说唱时，有时能引来几里之内的听众，当时铜山农村有"宁听戚大个子一段大侃，不听大戏一天"的说法。他说唱表演善于模仿，常把袖子掖在腰里，光着膀子，左手拿钢板，右手持竹板，左右开弓，交替使用，上下翻飞，能打出十几种花样。演唱《景阳冈打虎》、《大闹东岳庙》、《贴海报》等书目时，竹板时而上肩作挑、担、扛、拉动作，时而劈、砍、刺作刀、枪、剑、戟用，动作潇洒自如形象逼真，不时引得听众捧腹大笑，有"独行千里一只虎"之誉。民国十九年(1930)戚永立应邀到南京夫子庙"又世界"、"奎光阁"等书场演出。抗日战争爆发后，戚永立回徐州演出。

沈汉武(1886—1951)　盐阜宫曲玩友，滨海县东坎镇人。父为屠户，兼开草行。汉武自幼好宫曲，十岁左右就能将当地流传已久的宫曲曲牌〔花八瓣〕、〔梅花三弄〕、〔燕双飞〕及"九腔十八调"等熟练掌握。他有一副天生的好嗓子，在东坎、八滩一带，成为宫曲演唱的佼佼者。

沈汉武为人随和，善交友。逢年过节或是清闲无事，常有宫曲爱好者来他家聚会。沈家小院也就成了宫曲演唱和传习场所。晚年生活清贫。全凭师承他学唱宫曲的徒弟邢树

民、庄北一、皋渭清、沈宝善等人接济。

徐立业(1886—1961)　　工鼓锣演员，新沂王庄人。外号“小教主”。七岁上私塾，十三岁随父逃荒要饭到六合。十六岁返乡后，父亲在邵店开盐槽，徐立业加入盐帮，赶牲口往返于海州、沭阳、邵店之间，挑起运盐重担。每到一地，得空便去听书，偷学技艺。运盐路上，他将学来的书唱给众人听。十余载勤学苦练，加之秉性聪慧，竟将工鼓锣的演技和传统书目几乎完全掌握。民国元年(1912)秋，正值雨季，运盐路过高流一小桥时，桥面突然坍塌，三匹租来的牲口全落入急流中，骡死盐化，仅剩一匹小毛驴。破产之后，为了抵债，他被迫正式从艺。但因尚未入门，不敢出远门演唱。他以天赋的好嗓子和娴熟的锣鼓点，赢得当地听众青睐。一次在集市演唱，被庄主听中，赏给他二百四十块钢洋。民国三年(1914)徐立业二十八岁，与工鼓锣著名艺人郝维星同在邵店演唱。两场相距不远，开讲不久，听众被徐立业拉了过来。郝在门里辈份极长，一气之下，没收了徐立业的锣鼓。事态越闹越大，后经当地长辈出面调停，最后以徐立业认郝维星为师而双方言和。入了门派以后，徐立业仍十分谦逊好学，遇有一技之长的同行从不放过，常以酒食款待，兄弟相称，以求传教。不几年工夫，徐立业的工鼓锣便名扬淮海，在宿迁、沭阳等城乡唱得更响。一年，宿迁埠子逢会，十多个艺人同时赶场演唱，徐立业以雷鸣狮吼般的一声喊，喊炸(散)了十三个场子。从此赢得“小教主”之美称。民国五年(1916)春，淮海地区六十余名工鼓锣艺人在沭阳“做会”(同门派艺人的聚会)。徐立业受六十多位同门推举，在盛会上演唱，奠定了他在工鼓锣艺人队伍里的位置。之后，他大胆地闯入工鼓锣流行地区的腹地——淮阴、盐城等地演唱，每到一地都受到好评。

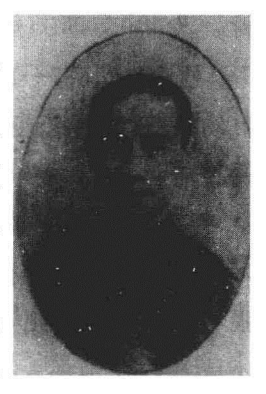
中华人民共和国成立后，徐立业已年过花甲，除授徒外不再出远门，仅在家乡附近演唱。二十世纪五十年代，徒弟王同兴去灌云演唱，他听说徐立业也在附近演唱，有些不解，抱着猜疑心情，急忙赶去拜访。见面之后，发觉不是师父，而是一位与师父同姓同名同曲种艺人。攀谈之中，王同兴深得教诲。知其技艺威望与师父不相上下。只是年纪稍轻、资历稍浅而已。灌云徐立业久仰新沂徐立业大名，早有相见之愿望，表示一定要尽早前往拜见前辈。新沂徐立业知道后，十分激动，也想早日会见这位同姓名、同曲种、同门派且又是同时代的乡间说唱艺人。但这个愿望终究未能实现。

石秀峰(1887—1926)　　苏州评话艺人，苏州人。年轻时在苏州乾裕烟纸店学徒，因喜爱评弹，二十余岁弃商从艺，投拜评话艺人杨鹤鸣为师，学《金枪传》、《绿牡丹》二书。他学艺勤奋，尊师若父，得师真传，师徒关系甚好。清宣统二年(1910)，由其师带领于光裕公所出道，演出于江、浙吴语区各地码头，历经数年，在书坛上声誉渐起。后经朱耀庭、何云飞介绍进上海大书场演出，一鸣惊人，从此站稳书坛。他个头矮，但在台上神态飘逸，风度翩翩，嗓音脆而高，犹如晨鸡啼叫，故听众称为“金鸡音”。他的说表感情充沛，又擅于“起角色”，在《李陵碑》中起杨令公一角，形象生动，逼真传神；起奸臣潘仁美，醒木一拍，脸上立

即两眉倒挂，双眼眯成细长一缝，两颊肌肉颤动不停，奸相毕露；《马跳狼头峰》书中起杨七郎一角，说到杨七郎骑马至狼头峰，扣马，单手执枪，向山下观察寻找马跳下去的落脚点，眼向左望时，双眼眼珠向左旋动不停，随即将执枪的右手向右一荡，眼向右看，双眼眼珠立即向右旋动不停。看毕，面对听众一个亮相，双眼珠即逆向旋转，即左眼向右转，右眼向左转。接着用“金鸡音”大叫一声“扳天倒七将军杨希来也！”随着一声马嘶，马从狼头峰上飞跃而下，气势磅礴，人称“一绝”。被人誉为“活杨七郎”。民国十三年(1924)，《申报·说书小评》中甚赞他的书艺：“已成评话家中响档先生矣，几与老前辈叶声扬齐名书坛。”

石秀峰书艺传徒徐玉庠等六人。民国十五年(1926)因劳累过度，于上海猝死，年仅三十九岁。

黄兆麟(1887—1945)　　苏州评话艺人，苏州人。初从父黄永年学《五义图》、《绿牡丹》两书。十四岁时，拜许文安为师学说《三国》。



许文安的《三国》以平说为主，黄永年为了儿子成器，想在起角色、开打、表演艺术各个方面加以突破，把自己所擅长的起角、手面以及十三门文武角色，战场两将交锋的开打等，传于兆麟。学时，父子各执竹竿一根，互作架势，刀来枪往，苦练基本功。当时评弹界擅说《水浒》的响档何云飞，有“何一刀 ”之称，因与永年友善，亦无保留地加以教导。兆麟得到“何一刀”的真传后，更是锦上添花。因此，他的《三国》与乃师许文安有所不同，书路是许文安的，角色动作是何云飞的，口技技巧是他父亲的，他再在老师的说表，何云飞的兵器运用和父亲的精湛口技等方面加以揣摩、发展和再创造，把三人之长融于一体，开辟了说演《三国》起角色的新路子。

黄兆麟嗓音清脆响亮、功底深厚、讲究台风。他擅起关羽、张飞、曹操等角色。因双目带豁，俗称豁眼梢，颇似《三国》中关羽之“丹凤眼”，故起关羽一角更为动容，时有“活关公”之誉。他的口技也为听众津津乐道。二十世纪二十年代，曾受苏州国泰书场之聘，与魏钰卿越档(同在一家书场演出)，日场到苏州演出，散场后返沪演夜场，每天火车来回，为苏州评弹添一佳话。

黄兆麟晚年担任过光裕社社长，热心公益。有一子，名嘉之，未承父业。艺徒有张玉书、顾宏伯。

陈克岭(1887—1952)　　苏北大鼓演员，宿迁洋河人。自幼清贫，读过私塾。二十岁时在街头“翻书本”演唱谋生。后认著名苏北大鼓艺人张绍聘为师，终于成为清末民初苏北鼓坛“八大将”之一。民国十七年(1928)北阀军驻扎洋河，驻军首领陈少侠每日到书场听陈说书。一日突然得病，经医生调治数日未愈，精神萎靡不振。于是请陈克岭到病榻前说书。陈只说了《无盐春秋·钟无盐抚琴》一回，陈少侠就精神大振。三天连说三场，陈少侠病体

痊愈，摆宴请客致谢。“陈克岭说书治病”的故事从此流传不衰。陈克岭共能演唱从先秦到两汉、从隋唐到两宋八百场历史题材书目，人称“陈大肚子”。其中看家书目为《八部春秋》和《金枪北宋》。他还擅长武打表演和运用“马趟子”。

卞扣宝(1887—1959)　　丹阳啷当艺人，丹阳人。艺名柯宝，瓦工出身，有一定文化素养。他习啷当，无师自通。嗓音条件一般，但中气足，口齿清，记忆力强，表演技艺娴熟，艺成后，被公推为啷当艺人总领班。他的代表曲目有《杀狗记》、《砻糠记》、《长工记》、《大红灯》、《小红灯》、《桂花亭》。民国十一年(1922)，入啷当传习机构救济院协助整理啷当曲目。民国十六年，随当时啷当名家陈腊荣正式创办“丹阳啷当传习总所”，负责向艺人传授曲目。民国二十年被推举为行会副总会长。此后，一直从事啷当曲目的传习工作。

中华人民共和国成立后，丹阳文化部门在啷当基础上创建丹剧。卞扣宝献出了所有保存的啷当曲目手抄本二十余部，还亲自演唱了《砻糠记》，为丹剧提供了一部完整的录音资料。

程奎忱(1887—1966)　　徐州评词演员，山东省济宁市人。外号“程大胡子”。程奎忱自幼读书，后因家道败落，生活无计，十九岁时拜济宁寺庙方丈(名佚)为师，随其学说评词。一年后便靠说演《三国》、《水浒》两部书闯荡江湖。民国十九年(1930)辗转到连云港安家，在新浦前河底一带说书。程奎忱对待评词艺术十分严谨。他口齿清楚，声音洪亮，说书时端坐场中，手持一把黑扇，双目炯炯有神，气度十分威严，他表演从不摇肩晃脑，全凭一张嘴和一双手，一招一式，绘声绘色，十分引人。他说的书文学性较强，无论是工人、市民，还是学生、干部都爱听。除连云港外，他还到济南、徐州、淮阴等地巡回演出。民国三十七年后，因年纪渐大，便在新浦洋桥巷自建书棚，设点说书。

程奎忱为人耿直，一身正气，很受同行们的敬重。中华人民共和国成立后，连云港市成立曲艺艺人小组，公举他为组长。1957 年，他已七十高龄，仍编演《三拾履》去徐州参加徐州地区曲艺会演，获表演奖，并由徐州人民广播电台录音播放。二十世纪六十年代后，他不顾年高，坚持编写《烈火金刚》、《红岩》等多部新书，为群众说演。

曹光举(1888—1956)　　徐州大鼓演员，邳县吕城乡人。绰号“大叫驴”。读过三年私塾，十二岁时拜陈召才为师，学唱渔鼓。十七岁时改唱大鼓。

曹光举以唱“唐书”而负盛名，对《月唐》、《隋唐》、《兴唐》、《东唐》、《西唐》、《残唐》各说部，在原作的基础上，根据情节发展和鼓书说唱的需要，增加了大量的社会生活情节和细节，形成独特的风格。

曹光举还擅唱“头回篇子”，每部大书能用六百多句唱词全部概括。演唱时先以唱词补叙上部情节，收场时又以唱词预述下部结局。听众评论说：“听曹光举的书，知头知尾，心里明亮。”他还有一样绝技，即能模拟牲畜的叫声。1953 年在占城唱《八仙庆寿》小段，学张果老毛驴三声高叫，引起附近牲口市场上群驴嘶叫，竟有一头驴挣断缰绳蹿出市场不知去

向，后驴主人逼他赔驴，引起轰动全县的驴官司。此事日后传为艺事佳话，他因此得绰号“大叫驴”。

韩凤池(1888—1980)　南通隔布戏艺人，如皋县人。自幼家贫，靠父韩三中开豆腐店为生。七岁时父母相继亡故，随兄韩凤明学裁缝手艺。清光绪三十三年(1907)，在江南溧阳天竺山寺庙，拜僧人张三保为师习唱隔布戏。凭学来的《四人打牌》、《王三杀猪》等曲目，浪迹卖艺于苏北里下河地区和上海、南京、武汉等地。擅模仿虫、鸟、走兽和风、雨、雷、电的自然音响。并用各种方言和民间小调来描述各种人物的喜、怒 、哀、乐，深受群众欢迎。为演好《王三杀猪》，他化数月时间在猪圈和宰猪场模仿猪觅食、悠闲、遭杀时的各种叫声，被群众誉为一绝。

中华人民共和国成立后，在南通戏改组的组织下，他对自己擅演曲目中的糟粕自觉进行了清除，使曲目内容更新。还为配合形势，创编了《解放台湾》、《四季抗美援朝》等新曲目。1950 年，参加苏北文联戏改协会和南通市曲艺艺人联谊会。1954 年他与儿子共同创演的《废品展览会》荣获南通地区第一届民间艺人曲艺调演演出奖。

吴少良(1889—1936)　扬州评话艺人，扬州人。说《三国》的名家吴国良的长子，吴派扬州评话《三国》传人之一。自幼从父学艺，少年即登台说书，深得乃父真传。在书坛上“文”、“武”并用，尤擅“武说”，其说口之锋利泼辣，行书之迅流疾走，演出之准确传神，与当年蓝玉春前后辉映。他努力充实书词，能在书中适当穿插骈文、韵文、典章、掌故、诗词、楹联、科趣资料和“书外书”。听他的书，既如看戏，又如听课，有趣味，有回味。说书界同行也公认：“吴家书骨子好。”吴少良与康派传人康又华齐名，二人对档，旗鼓相当，不分高下。康家的《三国》跟“风”走，《借东风》后书就完了；而吴少良可以原地再说大半年。他以诚待人，不但授徒传艺认真，对书坛上的“对手”同道也不保守，曾慷慨“解囊”传“后书”给康又华。民国二十五年(1936)被某报记者敲诈，气极吐血身亡，年仅四十七岁。

程月秋(1889—1940)　扬州评话艺人，扬州人。原姓陈，年轻时爱听书，把评话名家张捷三等人的《清风闸》听得精熟。久之，想以说书为业。但遭家人反对，说他“自作下流”，有损门第声誉。月秋不理，遂改姓“程”，出外登台说《清风闸》。他有文化，说口也好，很快风靡扬州、镇江。后为避免与说《清风闸》的同行打对档，又编演《儿女英雄传》。书中有“十八天骡马大会”，说江湖上三十六行。他为说得真切，花钱结交三十六行朋友，弄清楚江湖上许多秘密。后他把所知道的江湖术充实到“十八天骡马大会”中，把江湖上三十六行的内情、来龙去脉交代得头头是道。一次在镇江演出，对过马戏团的观众也被他吸引到书场中来。因他说得真实，听客满意，但江湖上朋友恼火，齐起心来要用石灰包迷瞎他的眼睛，他得了信，不敢再在镇江演出，便转到里下河地区谋生。

程月秋对同道很义气。一次，他得知扬州同道在靖江演出与苏州弹词对档，几次“漂档”(书场没有听众)，便也到靖江一家茶馆说书。以其精湛书艺，把听众吸引过来，为扬州

同道挽回了面子。程月秋到哪里都能很快吸引听众，得了个外号叫“一棒锣”，意为他一到，就同敲锣一般，哄动听众。他没有传徒。

朱兰庵(1889—?　)　苏州弹词艺人，又名姚民哀，常熟人。出身评弹艺人家庭。父亲寄庵，以弹唱《西厢记》闻名。兰庵幼读“四书”，长大后同弟菊庵一起随父学艺。艺成后，兄弟二人拼档演出。清宣统二年(1910)出道。朱兰庵的《西厢记》虽由家传，但词句皆是新编，有不少佳句。由于此书曲词雅驯，颇受知识阶层听众欢迎。曾被人誉为“苏州弹词梅兰芳”。

辛亥革命前后，他曾参加南社活动，参加光复会，鼓吹民主革命。辛亥年(1911)曾任浙沪光复军秘书，为南北议和奔走。功成引退，继续从艺。他有文学造诣，经常为报刊写稿，为“鸳鸯蝴蝶派”一员。他对评弹的贡献，主要在创作方面，曾编演过弹词《空谷兰》、《荆钗记》、《巧姻缘》(即《王老虎抢亲》)。二十世纪三十年代初，曾应朱耀祥之请，帮助编成《啼笑因缘》五回。他曾为书票涨价问题带头罢演，为评弹艺人争取利益。抗日战争时任过伪职，抗战胜利前夕被人暗杀身亡。生前未婚，亦未收徒，其书艺失传。

张士仪(1889—1952)　工鼓锣演员，灌云县人。自幼爱听工鼓锣。青年时代，拜访过许多工鼓锣艺人，自认晚辈，虚心请教。他熔百家艺术于一炉，形成自己独特的演唱风格，在海州、灌云、沭阳一带颇有影响。他尤擅长演唱才子佳人、儿女情长之类的“针线匾”书目，如《十把穿金扇》、《唐明皇游月宫》等，演唱中临场发挥自编的“水花词”，诙谐、夸张、滑稽生动。特别是演唱悲调时，感情真挚，唱腔委婉，书场上听众流泪者甚多。演唱《隋唐演义》时，把罗成少年英俊、武艺超群、英勇忠义的形象，表现得活灵活现，成为农村中许多女听众心目中的偶像。他口才好，极善说表，故许多听众说：“死人能给张士仪说活了。”他的书在灌云南北二十多个乡镇中家喻户晓。

王少堂(1889—1968)　扬州评话艺人，祖籍江都宜陵，生于扬州。原名煦和。出身评话世家。伯父王金章从宋承章学书，擅说武(松)、宋(江)两个十回。父亲王玉堂先随兄学一年，后拜邓光斗再传弟子张慧堂为师，学得石(秀)、卢(俊义)两个十回。弟兄俩再相互交流，串成四个十回，奠定了王派《水浒》的初步基础。王少堂七岁从父学艺，九岁登台，十二岁学会了《武十回》，正式随父跑码头。听众因他年小，称其“小先生”，又赠名“少堂”，后遂成艺名。十五岁学完《宋十回》，离开父亲独立演出。此时，同说《水浒》的有三十余人。王少堂因业务平平，欲改说《七侠五义》，受到父亲严词斥责，仍学习钻研《水浒》。王少堂到泰州演出，与



伯父相逢。听伯父说书，又向伯父请教，才知道伯父与父亲书艺不同；父亲“表”重于“演”，语言板扎，含而不露，“演”比较平淡；伯父“演”重于“表”，语言不甚考究，表情动作显露，比较火爆，使人觉得更符合梁山好汉形象。此后，他细心揣摩父辈的艺术，注意把“表”和

“演”相融合，从而在艺术道路上迈进了一大步。

王少堂十七岁时，第一次到扬州教场瓦砾山书社说书，与康国华、刘春山“对挡”受挫。羞愧之余，决定停业求艺，认真去书场听康国华说《三国》、刘春山说《西汉》、朱德春说《八窍珠》。通过观摩父辈艺人和名家的书，王少堂仔细琢磨，感到康国华那种风雅潇洒的清新风格，来源于准确的神情；刘春山那种磅礴气势、凛凛威风的秉赋，来源于准确有力的手面、身架，以及清脆洪亮的嗓音；朱德春因为曾是戏曲演员，其一招一式，姿势准确，所以演来酷肖神似。他决心把这三家之长，全部吸收过来，弥补自己的不足。这样，又经过几年的刻苦悟道，反复演习，重返书坛的王少堂，以其独有的艺术风格，出现在听众面前，受到了极高的赞誉。被列入当时扬州评话四大名家的行列，成了到处约请的大响档。

成名后的王少堂，在艺术实践中没有止步。他认为，前一阶段所获得的进展，还只是技艺上的提高，为了作再深入的探求，还应当从书情书理上去精雕细刻。他冲破书词“不准改变”的家规，为把杀了西门庆的好汉武松的免刑说得在情在理，他向退役的刑房书办姜啃山求教，修改了“陈洪辩罪”中阳谷县对武松的判词；为了把吴用假扮算命先生替卢俊义算命说得活灵活现，不显虚伪，他在清江浦求教了一位相面大师，修改了原来的命单；为了做到口、手、身、步、神的协调统一，他简略了重复琐碎的交待。民国二十一年(1932)四月，在宜陵由于王少堂拒绝到一个地痞开设的书场说书，被扣上“吸食毒品”的罪名，投入江都县监狱。出狱后，他把对旧社会的憎恨，全部注入自己演说的书中，用他自己的话说：“一定要把英雄说得人人爱，把坏人说得人人恨。”带着这种情感，他按“话要找尽，意要说透”的传统创作方法，从增加细节描绘，创造新的情节，塑造新的艺术形象，铺陈生活环境，加强人物心理描写等方面，对原作做了大幅度修删增补。由于他刻苦练艺，精益求精，京剧大师周信芳请他说过书。他还和梅兰芳、电影明星胡蝶等在同一电台演出，赢得了“听戏要听梅兰芳，听书要听王少堂”的赞誉。

王少堂说书神形兼备，说表细腻，神采夺人，使用语言准确，善于用气换气，吐字清楚，对语音的抑扬高低、紧慢起落，掌握得当，做到“速而不乱，慢而不断，有声有色，入情入理”。他说的《水浒》属于“朴刀杆棒”一类。他对武术技击作过较为深入的了解，对英雄人物武功方面的描述，细致而不累赘，壮美而不粗疏，一拳一脚，一招一式，来龙去脉，交待得清楚明白。他苦心钻研，冷中求热，把“冷书”说成“热书”。他的武、宋、石、卢四个“十回”，几乎段段精彩，回回引人。

中华人民共和国成立后，王少堂认真修改他的书词，剔除其中少数封建糟粕，修改欠妥内容，删削重复琐碎的交待，整理出版了《武松》、《宋江》，发表了《我的学艺经过和表演经验》等文章。

王少堂于1957年参加江苏省第一届曲艺观摩演出大会，获荣誉奖。1958年参加全国曲艺会演，随后参加文化部组织的曲艺全国巡回演出团，结束后，他积极倡导成立扬州市

曲艺团，承担起对曲艺团学员的义务教学任务，精心培养新人。他于1959年加入中国共产党，1960年调入江苏省曲艺团。他曾任苏北戏曲改进协会副主席、中国曲艺工作者协会副主席、第三届全国人民代表大会代表、中国文联委员、江苏省曲艺研究会会长等职。“文化大革命”后，本已年老病重的王少堂，1968年1月3日又遭到批斗，受惊吓后于1月6日去世，终年七十九岁。1978年10月25日，江苏省文化局革命委员会公开为其恢复名誉，党和国家领导人陈云及中华人民共和国文化部、中国文联、中国曲协筹备组分别发来唁函、唁电。

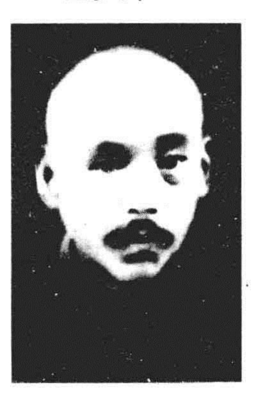
潘长发(1890—1946)　　苏北大鼓艺人，泗阳县爱园乡松张村人。绰号“潘大鼓”，当过雇工，讨过饭。民国二十九年(1940)淮海区抗日民主政权建立了泗沭县(今泗阳县六塘河北及沭阳西南部分地区)。潘长发身背大鼓走村串户赶街头，唱起了自编的大鼓词，如《地主与农民》、《反扫荡》、《妇女解放》、《苏德战争》等。这些曲目，有的刊登在《淮海文艺》上。他编的鼓词通俗易懂，明白如话，很受群众欢迎。民国三十三年二月九日，潘长发主动召集全县大鼓、琴书艺人二十多名，在张家圩协助泗沭县政府开办了艺人训练班，他被选为训练队长。会上成立了“泗沭县抗日艺人救国会”，潘又当选为会长。通过集训，更新了书目内容。他编写的《地主与农民》、《苏德战争》等曲目作为教材在艺人中学唱。农历新年，潘又带领训练班艺人分赴根据地各地宣传演唱。为此，淮海区抗日民主政府的《淮海报》于这年2月17日发了题为《泗沭县政府开办民间艺人训练班，创作抗战书词多种，阴历年关开始演唱》的专题新闻。此后，潘长发一面带领艺人以曲艺为武器为抗战作宣传鼓动工作，一面又组织开办过几期训练班。他积劳成疾，经常吐血。民国三十五年一月初，他强撑病体又创作了两篇鼓词，口述记录后投到《淮海文艺》。不久病逝，终年五十六岁。《淮海报》于1月15日作了《民间艺人老潘病故》的报道。

张振业(1890—1960)　　苏北琴书演员。宿迁埠子人。自幼家贫，双目失明。十六岁随师陆成银学艺。抗日战争前，他到南京定居演唱。抗日战争爆发后回原籍，民国二十九年(1940)加入中国共产党，以唱书为名，出入敌占区，把情报塞在掏空的坠胡杆内传送。民国三十一年秋，地方抗日武装将一百多支长枪藏在他家里，由于叛徒告密，他被敌人抓去，要他交出枪枝。他坚贞不屈，受尽酷刑，仍守口如瓶。最后伪军队长下令枪毙他，行刑的伪军是他的同乡，曾受过他的恩惠。三枪都从他的耳下擦过，从而得以死里逃生。中华人民共和国成立后，参加宿迁县曲艺联合会。

贺克谐(1890—1980)　　海州宫调牌子曲玩友，赣榆县贺岗村人。幼读私塾，因家贫而辍学，十五岁时投青口镇老中医乔庆邹门下为徒，兼学牌子曲。他悟性好，善揣摩，苦学十一年，精通了韵律，掌握了古筝、琵琶、二胡、洞箫、横笛等丝竹乐器的演奏技巧和数十种曲牌，便辞职去寻访久已慕名的赣榆知名玩友卢本尧。见面后，两人相见恨晚，结成莫逆，朝夕切磋技艺。得卢的帮助，贺克谐对《白蛇传》的唱腔、唱法作了变革。以往演唱此曲目

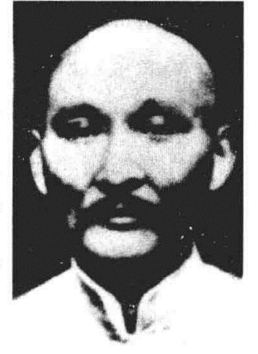
均为“群口”合唱，贺克谱改为由一人分别大小嗓音兼唱多角。法海、小和尚等概用“姑苏”韵，听众对此十分欣赏。凡喜庆筵席必邀贺克谱到席。贺克谱为切磋技艺，在青口镇组建了研习性的活动基地“屏东园”，每晚总有二三十人研究练唱。民国十六年(1927)贺克谱被县长王佐良邀进县衙，专事为他夫妇及国民党县党部演唱达十年之久。民国二十六年土匪刘黑七攻打县城，县长弃城逃跑，贺克谱才重归故里，闭门课徒，同时潜心整理曲谱。后在本县朱堵乡曲牌玩友盛邀下，带弟子到寺后村、仙王铺、早望、万庄、东大庄等设店，轮流讲曲传艺，每次十多人，自民国二十七年始，直至1966年“文化大革命”才被迫停止。三十余年培养出阎振庭、王恒友、刘连余、齐殿颐、王大进等数十名弟子。其演唱代表作主要有《白蛇传》、《打县城》等数十个曲目。

王少卿(1891—1945)　扬州评话艺人，祖籍江都，生于扬州。原名熙庄，出身评话世家。为王玉堂次子。十岁起，从父学说全本《水浒》，从鲁智深醉打镇关西起，至宋江征江南方腊止。十三岁登台，先随父插演小段，后单独演出，一举成名。清末民初，遵从父命，不与其兄少堂同在一地对台，他主要在里下河及两淮地区说书，有时与少堂对调，也到镇江、扬州和上海挂牌演出。二十世纪三十年代初定居镇江，长期在城内各书场上演。



王少卿学艺时，《后水浒》书目曾得其父精心指导，故说此书尤为擅长。他的说表功底深厚，书词干净，口风刚劲，表演注重“口到、手到、神到”，描述人物神态与景致、器具等细致入微，书中人的喜怒哀乐与烦闷、苦恼，都能在面部肌肉上反映出来。他的表演动作幅度很大，表现长靠开打时，腰、腿、脚均有示意。“石秀大闹翠屏山”后，时迁在书中出现，他把“鼓上蚤”这一其貌不扬、胆大心细、聪明绝顶的武丑角色演得可敬可爱，活灵活现，被人誉为“活时迁”。

王少卿在里下河一带常与盐商中的文化人交朋友，注意收集社会生活素材，用于扩编书目，增饰细节。将原演一年左右的全本《水浒》扩编成近五百万字书词，连说一年零八个月，特别使后《水浒》有了很大的扩展。抗日战争前，他在镇江经常参加书社联合会组织的各项义演活动。书艺传于儿子小堂、幼堂与义徒张正卿。民国三十四年(1945)在上海黄浦区龙泉书场说书时，重病不起，于8月去世。



费骏良(1891—1952)　扬州评话演员。祖籍东台县，后定居扬州。原名坦昌，字履平。青年时曾在上海《申报》社做校对及资料管理工作。后返乡设私塾教书。他喜爱评话，教书之余常进入书场听书，时间一长，也能熟记《三国》大半，后弃教从艺，拜吴国良为师，苦学半年，便会说后《三国》。三十三岁时，谢师登台卖艺。又得到前《三国》名家顾朝桢指点，书艺大进，成为少数能说全本《三国》的艺人之一。抗

日战争期间，他根据《东周列国志》有关内容，重编已失传的《伍子胥》十六回，借书中人物故事，揭露消极抗战的大小统治者，人称他的表演为“古书时说”。

费骏良嗓音洪亮，书词句法工整，词意贴切。尤擅把握书情的起、承、转、合，以刻画人物，吸引听众。他不囿一家之技，博采众长，自成风格。抗日战争前，在镇江被公推为“镇江书社联合会”委员。中华人民共和国成立后，当选为“苏北戏曲改进协会扬州分会”主任。带头编演现代书目，据柯蓝的《洋铁筒的故事》编演的新书，除书场演出外，还受邀到苏北人民广播电台播讲。

孙玉清(1892—1946)　　徐州三弦盲艺人，徐州人。十二岁入徐州育婴堂拜黄风岑为师学三弦。十七岁出育婴堂独立营生，唱三弦达二十七年。四十二岁起跟艺人王奇山学古筝，又唱徐州丝弦十多年。

孙玉清唱表传神，尤善女声。且声腔圆润，吐词清晰。所演多为表现生活小事，家庭纠纷和男女情爱的曲目。他在《破孟州》里唱活了徐立娘和胡金蝉，使《徐立娘两战响马》、《胡金蝉洞房审郎》成为名段；他唱的《王天保下苏州》里的《洞房》、《辞楼》；《张廷秀赶考》里的《王二英盼夫》、《张太太受苦》等也都脍炙人口。

孙玉清冲破了三弦一人独唱的演出形式，与师兄罗振龙合作。罗唱男，他唱女，罗弹三弦，他打板。各有专长，配合默契。

孙玉清擅演的曲目有《破孟州》、《献祁门》、《玉堂春》、《白蛇传》、《王天保下苏州》、《张廷秀赶考》、《卖油郎独占花魁》等。他常应唱堂会，会唱许多劝善、劝孝、祝寿内容的段子。

孙玉清一生收有十三个徒弟，唱出名的有李登祥、李声祥、丁树兰、刘教亮、杜玉英、方知俭等。

张凤和(1892—1950)　　徐州琴书艺人，新沂人。青年时当过长工、铁匠。二十岁投师杨安礼习艺。他一生从不唱长篇曲目，以唱小段书取胜。代表曲目有《王天保下苏州》、《罗章征南》、《王连登赶考》、《张廷秀赶考》、《金田记》、《临洮府送殡》、《花木兰征北》等。他自创的曲目有《李蟠放小鹰》、《潘金莲拾麦》、《小巴狗告状》、《好汉爷》等。他在唱腔上别具风格，出新而不失琴书韵味，沉稳而侧重感情起伏。他本人独创的〔回龙调〕，以其苍凉、委婉的情绪征服听众。他由此被誉为“哭倒沭河两岸的张凤和”。

魏天宝(1892—1954)　　唱麒麟民间艺人，扬中县三茅人。务农兼做篾匠。上过一年多私塾，自幼爱唱〔麒麟调〕，二十岁左右开始在乡里演唱。民国二十九年(1940)，其父魏三元被日本侵略军杀害。魏天宝在此后演唱中常对侵略者予以抨击。其时，土匪顾炳其投靠日本侵略者，在当地无恶不作，魏天宝也编唱词加以鞭挞，为此曾被顾拘捕。他的演唱小组成员均为至亲，三个儿子都敲过锣鼓，扛过麒麟，堂房兄弟收过钱物。演唱范围以扬中北部地区为主，也去南部八桥、新坝一带活动，每年都要从正月初一唱到月末。

魏天宝有“急口才”之称，能见什么编什么，点什么唱什么，善于即兴发挥。会唱《百家

姓》、《十把洋伞》、《十房媳妇》等许多小段，也会唱《三国》、《水浒》等大书中的许多选段。他见多识广，是当地人公认的唱麒麟高手。1952年春节他在八桥一带演唱，回家后不久中风，卧床一年多，仍不忘一生酷爱的〔麒麟调〕，直到弥留之际仍在哼唱。

徐安国(1892—1960)　徐州评词演员，宿迁三树人。十八岁随苏北大鼓艺人张绍聘学艺，后改说评词。民国初年，成为苏北书坛"八大将"之一。看家书目为《七侠五义》和《小五义》。他说书语言诙谐幽默、长于表演。《小五义》中的主人公徐良被他说演得活灵活现，听众誉他为"活徐良"。徐安国为人刚直不阿。民国二十八年(1939)，埠子镇大财主蔡某派人用车接他到家说书，蔡财主躺在睡椅上，客厅里坐满姨太太、亲朋和埠子镇的豪绅。时值六月伏天，两个使女摇扇扇风。徐安国说得满头大汗，当说到《三侠五义》中白玉堂寄柬一折时，要收场休息，蔡财主掏出一块银元摔到徐安国面前说："先生，蔡某再赏你一元，快说下去!"说着又躺下去。徐安国很气愤，当即拾起银元，抛进门前的水井里说："要想我再到你家说书，除非这块银元从井底漂起来!"说罢，离开蔡府步行回家。后该财主又几次派人来请他去说书，他始终拒绝。

徐安国台风正派，演出冬穿长袍，夏穿大褂，一丝不苟。晚年时说书仍声若洪钟。

王无能(1893—1933)　苏州独脚戏艺人，苏州人。原名念祖，小名阿奎，或作阿魁。在小学读书时，其滑稽表演才能即得徐卓呆欣赏。清末民初加入苏州"民兴社"，为职业文明戏演员。专演师爷、书童、差役、堂官、篾片等角色，时称"马甲滑稽"。一次演出《刁刘氏游四门》，他与另三人演四个押犯差人。当时演出无固定词句，全凭个人在台上即兴发挥。最后别人无法收句，而他却能巧妙结句，从此声名大振。民国初年在苏州阊门外演出，恰遇江苏都督程得全妻子做寿，叫"民兴社"派堂会。演员均因怕失身份不愿去演。该社负责人私自拉王无能去应付。他一人无法演剧，就独自说方言，唱小调，讲笑话，出人意料地受到赞赏，是为第一次脱离文明戏唱滑稽。后有人将此次演出视为"独脚戏"之发端。

王无能说唱表演时无乐器伴奏，只用一副"三跳板"击节伴唱。所唱内容有三类：一为民间说唱或民间小调；二为用方言和洋泾浜英语唱的京戏；三为模仿街头市贩的叫卖声和吆喝声。曲目有《哭妙根笃爷》、《常熟珠帘寨》、《外国朱砂痣》、《炒什锦》、《马浪荡卖衣裳》等。其中《哭妙根笃爷》开"哭派滑稽"的先河。他说各地方言，几能乱真，且幽默风趣，令人捧腹。

吴均安(1893—1948)　苏州评话艺人，祖籍无锡，生于苏州。小名桂生，父亲为面馆老板，家道殷实。他从小喜爱评话，后投师曹安山习《隋唐》，民国元年(1912)离师独立演出。他善于取他人之长，补自己之短。经常邀同行听他说书，诚恳听取意见，书艺显著提高，渐有声誉。民国十二年，由评话名家黄兆麟带领在光裕社出道。

吴均安出道后，经弹词艺人陈士林介绍进上海汇泉楼书场演

出，获得好评。后长期在上海邑庙柴行厅书场演出，常从年初一开书演到除夕夜，从《隋唐》说到《罗通扫北》、《薛仁贵征东》、《薛丁山征西》、《薛刚闹花灯》，深受听众欢迎。

吴均安嗓音洪亮，清脆。其说表高音不刺耳，低音不吃字；书情紧张时快而不乱，书情缓松时，慢而不断。他擅“起角色”。在《隋唐》说表中吸取昆剧净行及京剧丑行的程式表演，画龙点睛地用于程咬金身上，创造了性格鲜明，形象生动的程咬金形象。对同类型角色，他运用“手面”、“语言”、“程式动作”上的区别，塑造出性格不同的人物。如程咬金与雄阔海同为戇大角色，李元霸与裴元庆同为雉尾生，他都说演得个性鲜明。他的开打手面，利索优美，在《罗通盘肠大战》中，用得出神入化。其书艺传子吴子安、吴再安及徒季春安、徐春林等。

阿　炳(1893—1950)　民间音乐家，又会唱无锡小曲，无锡东亭乡小泗房村人。原名华彦钧，无锡崇安寺内雷尊殿道士华清和之子。八岁时以“徒弟”名义从其父学习音乐，当“小道士”。十八岁时，已被无锡道教音乐界公认为技艺超群之才。二十一岁丧父，眼疾日见恶化。二十六岁时右目失明。因大户人家做道场、镇宅不欢迎瞎眼道士，三十岁只得离开道门，走上街头以唱时调小曲“说新闻”和演奏各种乐器为生。白天，他在崇安寺“三万昌茶馆”门前摆场子；晚上，到城外夜市十分繁荣的马路上(今通运路、汉昌路一带)流动卖艺。那里万商云集，灯红酒绿，他的演唱收入日丰，就涉足声色场所。三十五岁时，左目继右目失明。从此，人们称他“瞎子阿炳”。

阿炳擅用“说新闻”来揭露当时社会的黑暗。社会上一有重大新闻，即能配以〔无锡景〕、〔五更调〕、〔春调〕等上街演唱。“辛亥革命”后，编唱过《袁世凯做皇帝》、《蔡松坡云南起义》、《光复无锡城》等。抗日战争前，无锡城内有个恶霸地主顾某奸污婢女。婢女父母状告顾某，顾买通法院，反诬婢女卷逃。阿炳立即编唱“地主黑心，禽兽畜生，法官眼睛，只认白银”，为受难人伸张正义。“九·一八”事变发生，他编唱《东北抗战将领血战史》、《打倒矮东洋》、《勿做亡国奴》。“一·二八”事件后，他编唱《十九路军英勇抗击敌寇》。无锡沦陷后，他在崇安寺讲唱岳飞故事，痛斥奸臣秦桧，歌颂岳飞、韩世忠、梁红玉等民族抗金英雄。并以曲目《汉奸没有好下场》、《枪打大流氓沙壳子》痛骂当地的投敌分子。抗日战争胜利后不久，物价飞涨，民不聊生，他又编唱《金元券满天飞》等。此外，亦编唱过《山东马永贞》、《上海流氓阎瑞生》等当时的社会新闻。无锡的听众说他有“唱不完的新闻，说不尽的故事”。他还根据自己对现实生活的感受，创作、演奏了各种器乐曲，著名的有二胡曲《二泉映月》、《听松》、《寒春风曲》，琵琶曲《大浪淘沙》、《昭君出塞》、《龙船》等。还能在胡琴上模仿鸡鸣犬吠等各种鸟兽的鸣叫声，男女的哭笑叹息声，用无锡土白的讲话声。他用二胡演奏的《婆媳相争》，表现婆媳失和、争吵、相骂，发展到抛碗、相打、哭闹、唉叹、力乏气喘，把凶

婆婆和尖媳妇的形象刻画得惟妙惟肖，呼之欲出。

袁贯一（1893—1973）　苏中道情演员，东台安平人。又名袁曙东。自幼酷爱书画，写得一手好毛笔字。年长喜唱道情，拜陈吉林为师学艺。后又经陈吉林之父陈少堂指点，深得“陈门道情”真传。他能唱能写，有一定创作能力。抗日战争时期投身革命，参加了中国共产党，在游击区内用道情配合宣传抗日战争，并监视敌特，传递情报。解放战争时，他又以教师身份做掩护，在安丰一灶河附近活动，宣传反对打内战，保卫胜利果实。他还介绍进步青年参加革命，成为受人尊敬的师长。

中华人民共和国成立后，袁贯一任东台县城东区文教助理，后又任安丰区文教干事。此时，他创作新道情《赞十大元帅》，并在唱腔上用了新腔〔耍孩儿〕背板，使道情的唱腔有所丰富和发展。晚年，以书画自娱，因儿子在解放一江山岛战斗中牺牲，成了孤寡老人。

张忠芳（？—1946）　常州道情艺人，武进人。幼时师从徐继昌学唱常州道情，二十岁登台，以说唱《隋唐》称著，擅唱〔阴阳调〕和〔文字调〕。

张忠芳说唱的《隋唐》，从《隋唐演义》、《说唐》等通俗小说中取材，以隋大业年间瓦岗军起义为主线，以程咬金为贯穿人物，增删取舍，自编成书。更以近现代社会世态、人情冷暖、民风习俗以及各种笑话趣谈融于程咬金一身，使其形象不仅粗莽可爱、耿直活泼，且具正义感，颇能表达当时听众心态，老听客称他为“滑稽状元”。他曾在常州老西门一带茶馆说唱《月唐传》等书目连续十八年。艺传子张唯一及徒曹寿林、何云奇、丁鹤林。民国三十五年（1946）在常州第一楼茶店演唱《月唐传》“郭子仪打擂”时，拳脚并举，喊声如雷，不幸引起中风，猝死台上。

余少春（1894—1946）　扬州评话艺人，海安人。出身城市贫民，十七岁时拜海安评书艺人张少南为师，学说《粉妆楼》。二十岁开始，听丁寿亭、刘德庭，夏寿春、蓝松堂、程月秋等扬州评话名家的《清风闸》后，改说《清风闸》从《张妈妈做媒》开书，到《强氏游四门》结束。从此成为扬州评话艺人。他悉心研习评话书艺，吸收诸家之长，结合自己的嗓音条件，独创了一种嘶哑混浊的、专门用来表现以敲诈勒索为生而被称为“辣子”说话的“辣腔”，和一副令人望而生嫌的“辣相”。塑造了一个既是市井无赖而又有一定正义感的“皮五辣子”形象；并着意刻画了一个欺软怕硬、与皮五一笆之隔，被皮五制服得五体投地的邻居倪四形象。丰富了该书情节，增加了科趣，说来别具特色。余少春口风泼辣，诙谐风趣，刻画人物惟妙惟肖，他能把皮五的一班穷友刻画得音容相异，各有特色。他还有说演城隍庙三十六行中木偶戏行的特技，说演木偶的面部表情，逼肖滑稽，趣味十足。他一生一直在苏北里下河地区说书，在听众中很有影响。他的书艺传子余又春。

王德山（1895—？）　扬州评话艺人，江都县瓜洲镇（今属邗江县）人。出身于铸铁锅工人家庭，一说为苏南丹阳人，家中开小饭馆。自幼喜爱说书。后拜名师朱德春习《八窍珠》。他学艺认真刻苦。出道后，在江南丹阳，金坛，镇江等地演出，颇有声誉。为当时青年

说书艺人中的佼佼者。抗日战争前，在苏南收徒孔宪庭、杜兰庭。民国二十一年(1932)1月，日本侵略军进攻上海，王德山和云天章、康又华等同道从上海西行避难，步行至丹阳，和云、康分手后，不知所终。

孙福荫(1895—1971)　　工鼓锣演员，灌云人。艺名"小毛窝"。少年时代读过私塾，练过武功，尤爱看传奇、演义之类书籍。平时除读书和习武外，经常去听工鼓锣艺人演唱，并暗中揣摩，学习演唱技巧，终于自学成艺。青年时代开始外出演唱。当时，工鼓锣艺人帮派、门派甚严，各自控制演唱地盘，没有师承，所谓的"单腿"艺人活动困难。孙福荫无奈，只好用"坟前孝祖"方式，认子弟众多的王大眼(名不详)为"挂名师傅"，方得以流动演唱。他的演唱唱腔流畅，语言犀利，富有神韵，精、气、神兼备，表现书中人物形象真实。在灌云、新浦、沭阳一带享有声名。演唱的书目有《彭公案》、《施公案》、《包公案》、《龙公案》、《三侠剑》等公案书和剑侠书。其中《包公案》久唱不衰。在《黄天霸夜探连环套》回目中，他学习京剧《三岔口》的一些小招式，如看、听、摸等，善用手势、眼神和面部表情，加上控制唱腔节奏的说表，表现出险恶的环境和黄天霸超人的夜行功夫。民国三十五年(1946)，他只身闯入上海，在黄浦区一带演唱，受到码头工人的欢迎。中华人民共和国成立后，于1958年和1963年再度去上海演唱。

苗绍连(1895—1978)　　花船民间艺人，涟水人。年轻时与江湖艺人一起玩"花船"。民国三十一年(1942)，涟水县抗日民主政府邀请他参加抗日救亡宣传活动，他应邀携带次子苗国峰、二儿媳李秀英、三子苗海峰，侄儿苗准和另一个花船艺人邢义忠等六人，参加了当时涟水县抗日民主政府举办的文艺训练班，受到培训。为配合参军支前，编演了《陈春玉送子参军》，激励抗日根据地青年报名参军。演出后在群众中引起轰动。后又编演了《老娘劝伪军》、《伪军反正》、《女游击队》等曲目。民主政府还抽派武工队保护他到根据地边缘和敌占区演出，以瓦解敌伪军。

苗绍连以花船形式活动在涟水、沭阳、灌云、淮阴等县，村村户户无人不知"花船老苗"。民国三十五年国民党第七十四师张灵甫北犯涟水，他编写的《涟水保卫战》长篇快板，曾在苏皖边区《盐阜大众报》和《淮海报》上刊登，颇有影响。他还经常率"花船队"赴各野战医院慰问伤员。民国三十五年10月7日的《淮海报》登载了他的事迹，苏皖边区政府主席李一氓亲自接见了这位民间艺人全家，并合影留念，还颁发给他奖章和奖状。

民国三十四年苗绍连加入中国共产党。新四军北撤时，苗绍连全家编入军队文工团，在行军中一直做鼓动宣传工作。1949年初，随军南下，进入苏北行署所在地扬州。中华人民共和国成立后，被安排在扬州实验京剧团工作。

苗绍连六十岁后，江苏省人民政府把他送到省无锡荣军疗养院养老。1958年他从无锡回乡探亲，根据当时农村的实际情况，编演了否定"大跃进"的快板。为此，被定为反党反社会主义分子，开除了党籍，从无锡送回涟水监督改造。"文化大革命"期间，多次遭批斗，

受尽磨难。粉碎“四人帮”后，八十二岁高龄的苗绍连应中共六堂乡党委邀请，编写了他一生中最后一个快板《粉碎四人帮，人人心舒畅》。1978年因病去世，终年八十三岁。1980年有关部门为他平反，恢复党籍和名誉。

尤庆乐(1895—1980)　扬州清曲演员。扬州人。铜匠出身。自幼酷爱民间音乐，十六岁时拜名艺人顾朗斋为师，学习锣鼓、昆曲和扬州小牌子(器乐牌子曲)。后又向黎子云、张明轩、刘晓棠、石宝明等名曲友求教，并常同台演出。他擅唱“阔口”，嗓音洪亮，其〔南腔〕唱腔得前辈黎子云指点。所唱主要曲目有:《王道士拿妖》、《王瞎子算命》、《货郎子相思》、《活捉张三郎》、《宝玉哭灵》以及《堆字〔满江红〕》、《减字〔四个宝〕》、《看灯》、《望江楼》、《赵五娘》、《伯牙访友》等。他吹、拉、弹、打皆能，尤其擅长二胡、四胡、扬琴、唢呐和檀板等。自拉自唱也得心应手。

中华人民共和国成立后，尤庆乐曾任江苏省戏曲学校、江苏省戏曲学院扬剧班清曲教师。他曾与王万青等人长期合作，除经常在扬州演出外，还在镇江、上海、南京、泰州等地演出扬州清曲和其他民间音乐。他常说:“唱能治百病，拉弹长精神”。直到弥留之际，还念念不忘弹唱。艺传儿子德祥、德仁和孙子传忠、传荣。

郎照星(1896—1956)　扬州评话演员，扬州人。评话《绿牡丹》名家郎照明胞弟，幼丧父母，由乃兄抚养成人。兄欲命他经商，他不愿，偷学评话，并私自外出登台说书。郎照明知道后，不再劝弟从商，令其回家专心学艺，经兄认真教传，不久艺成，成为继其兄之后说《绿牡丹》的名家。

郎照星说书一丝不苟，从不随意增减内容。为说好“刀笔先生”形象，常到扬州书吏家去串门，仔细观察其言行、习惯、气质、脾气、嗜好，吸取素材，用来丰富书中的描摹。他的山东话、龙潭话和拟锣声，被同行誉为“三绝”。私白语言功夫尤胜其兄。

郎照星的书艺不肯轻易传人，怕教不成材，误人子弟，自己损名。他先后传过两个徒弟郑照麟、桑照成，还有儿子郎锡成，当他发现桑照成学艺胜过其子时，便不再让儿子学艺。

1955年因“中风”停演，次年于家中病逝。



朱耀祥(1896?—1970)　苏州弹词艺人，苏州人。原名朱耀奎。幼时曾随父学古彩戏法及苏滩，因父亲“朱耀祥苏滩和古彩戏法”招牌创下名声，故父亲死后，他延用了父名为艺名。后投师赵筱卿习弹词《描金凤》、《大红袍》。民国三年(1914)，由乃师带领于光裕社出道。出道后，先后与张少蟾、赵稼秋拼档弹唱《双珠凤》、《四香缘》等书目。抗日战争爆发后，张恨水的《啼笑因缘》在上海《新闻报》连载，他得到同行朱兰庵及文人陆澹庵的帮助进行改编，和赵稼秋拼档上演。他在书中运用“乡谈”，创造了常熟王妈角色，并对弹词表

演艺术作了改革:人物的“官白”从中州韵改为“国语”;小人物的“官白”从吴语改为各地方言;起角色从戏剧程式化的表演改为电影、话剧式的生活化表演。与此同时,他又改革弹词唱腔,在“沈薛调”及“自来调”的基础上创造了自己的流派唱腔——“祥调”。此调节奏明快,旋律下行,有类似“马调”的拖腔,显得活泼轻松,独具韵味。流传较广的唱段有《啼笑因缘》选曲《骂金钱》、《别凤》以及开篇《萧何月下追韩信》等。他演出《啼笑因缘》后,立即名传书坛。

中华人民共和国成立后,朱耀祥曾加入常熟评弹团。1960 年前后,又与赵稼秋拼双档加入苏州人民评弹团一团。

周玉泉(1896—1974)　苏州弹词演员,苏州人。原名天福。十五岁拜名家张福田为师,学唱《文武香球》。张福田的学生以“泉”字排行,遂起艺名玉泉。

周玉泉十九岁出师,单档说《文武香球》。二十七岁又拜王子和为师“补书”(学另一部书),学唱《玉蜻蜓》。他嗓音天赋甚厚,加以刻苦钻研,勇于创新,终于集张、王二师书艺于一身,成为苏州弹词名家。

周玉泉在说、噱、弹、唱、演诸方面都有很高的造诣。他说表细腻传神,长于刻画人物心理,绘声绘色。口齿清楚,语言洗炼,冷隽诙谐,妙语如珠,有“阴间秀才”的外号。唱腔上,他继承师传之外,又兼收并蓄,博采众长,大胆革新,创造了轻弹慢唱的“周调”。“周调”全用真嗓,音域宽广,旋律丰富,深厚质朴,遒劲豁达,自成一格。他在面风(表情)、眼神、起角色、动作的运用上,也都有独到之处。行家们誉周玉泉的艺术风格为“静功”(又称“阴功”)。特点是清丽、浑厚、含蓄,轻描淡写几笔,意境深远,耐人寻味。他的“静”,是静中有动,柔中寓刚,是艺术上炉火纯青的表现。

1955 年底,周玉泉参加了苏州市评弹团。对自己擅唱的《文武香球》、《玉蜻蜓》两部传统书,作了全面的整理,同时曾说过《信陵君》、《梁红玉》、《卖油郎》、《车厢一角》、《活观音》等多部新创编的书目。1963 年,他以六十七岁高龄参加赴京演出队。国务院总理周恩来看完演出,上台接见演员时,对周玉泉说:“我们同年龄,又同姓,都不老,能为人民服务。”叶圣陶、顾颉刚等文化界知名人士,也对他的演出赞赏备至。

周玉泉曾当选苏州市人民代表、市政协委员。“文化大革命”开始后,他被作为“黑权威”人物多次遭批斗,身心受到严重摧残。1974 年患肺癌去世,终年七十八岁。

魏广明(1896—1984)　弦子鼓演员,沛县人。又名魏守聚。十五岁时拜张金玉为师学艺,出师后即在本地设摊演出。后来收养魏金凤、魏金宝、魏玉萍三姐妹为女,并教授她们学唱弦子鼓。其主要演唱书目有《罗衫记》、《说唐》、《说岳》、《三国演义》等。魏广明擅演小段,拿手书目为河南开封一艺名为“一声雷”的老艺人传教的《赶黑驴》。他的三弦弹拨得很出色,会弹的曲牌又多,人们称他“花弦子魏广明”。

中华人民共和国成立后,魏广明体弱多病,演出活动逐渐减少,主要以教徒为主。女徒

魏金宝后来成了颇有名望的“女唱将”。

仲松岩(1897—1949)　　扬州评话艺人，仪征县十二圩人。年青时在扬州织布机坊学徒，常去凌云阁书场听《清风闸》名家蓝松堂说书，日久迷上了扬州评话。他聪明好学，对《清风闸》书中的人物、语言，听后即能模仿。他的求艺精神，为蓝松堂赏识，便收他为徒，不久即登台演出。民国九年(1920)前后到镇江说书，从此在镇江城乡内外，丹阳城镇和苏北地区轮流演出，颇受群众欢迎。

他说《清风闸》口锋泼辣，语言幽默，擅长插科打诨，能把书中的屠户、菜贩、媒婆、赌棍、地痞、流氓等下层小人物和社会渣滓塑造得活灵活现。尤以说皮凤山变富以前，即“穷辣子”各章节最为精彩。

他善于即兴创作，街上见到的事物能及时编成笑话在书前表演，或由书客点题即席编说三字句式的“三字经”，时称“自由谈”。他模仿叫卖声、卖艺声及动物鸣叫声逼真，以唱“卖梨膏糖”和“西洋镜”最拿手。

他无子女，传艺洪根仔(泰州人)、周继岩(扬州人)、贺志岩、圣翰章(丹阳延陵人)。

张兆修(1897—1972)　　徐州花鼓演员，丰县孙楼乡张梨园村人。又名麻生，绰号“泼嘴老鸹”。十五岁时，三教堂办花鼓科班，他交不起学费，便每天凑放羊的机会到屋外旁听，回家后偷偷地唱。后被教师发现，破例收他为弟子。三个月后，他就演出了《摆碟子》、《王婆骂鸡》。两年出师，他能唱《王小二赶脚》、《黑驴段》、《小二姐做梦》、《吊孝》、《训子》等四十八个段子，以及《薛礼征东》、《薛丁山征西》、《张郎休妻》、《朱买臣休妻》、《孟文举赶考》、《丝绒记》、《金镯玉环记》、《陈三两爬堂》等十本长篇书。

张兆修的演唱极富感清，并以身段优美称著。民国三十一年(1942)在丰县衙门外与众多花鼓艺人会演，其他人化装演唱，他则是随身衣着。但所唱《黑驴段》和《摆碟子》却使全场轰动。他先后在沛县的鹿楼、丰县的李路口、卜老家教过三个窝班(又称花鼓玩会)，培养出三四十名弟子。一生流动在丰县、沛县、徐州和山东济宁、安徽蚌埠、河南商邱等地演唱。

康又华(1898—1951)　　扬州评话演员。扬州人。原名文荃，艺名亦作“幼华”。“康派《三国》”创始人康国华之子。少年时在钱庄学徒，后从父学艺，十九岁时父卒，书艺未成。钱庄管事江子瑜熟知其父书艺，为他排演中《三国》。后又向师兄陈九华和吴少良学艺，得以全盘继承其父所创的康派书艺，并在发音吐字、传神会意方面有所发展。他爱好京剧，在评话表演中，善于借鉴京剧唱、念、表的艺术手法丰富自己。他还打破评话界“坐说不站”的传统习规，有时站起来说演。同行公认他学“戏派”不是硬搬，而是化用，化戏为书，用得恰到好处。他非常注意书台上的形象美，穿着讲究、风度儒雅，书卷气十足。



康又华重友尚义，热心公益。民国二十一年(1932)“一·二八”淞沪抗日战事爆发，在

镇江的扬州说书艺人自发组织“公档”义演，集资捐献，支援十九路军抗日。有人提议各说书名家轮流当茶房，康又华主动全部承揽，为听客沏茶和送手巾。听客敬他为了抗日不惜当茶房，给的小帐超过了书金。他分文不收，悉数捐献。义演七天，他做了七天茶房，成为当时镇江民众抗日宣传中的新闻。

盛盘金(1898—1959)　　溧阳三跳演员，宜兴人。早年从三跳艺人孙松包习艺，跟师三年后，离师独立闯荡江湖。他擅唱《英烈》、《梁祝》、《岳传》、《隋唐》、《征东》、《征西》、《后唐》等书目。他唱腔婉转动人，说白对答如流。知识广博，善于运用各类历史掌故。在演唱《梁祝》一书时，将宜兴的风土人情，山水物产，文化历史熔铸于书情之中，说得巧妙自然，娓娓动听。他还搜集整理了大量溧阳三跳的“赋赞”，灵活运用于各种书目之中，现存的溧阳三跳“赋赞”几乎全是他的真传。民国二十年前后，他在上海“春风得意楼”书场演出《英烈》、《梁祝》等书目，达八个月之久，名扬申江。民国二十一年(1932)参加宜兴民间曲艺艺人组织“新裕社”，民国三十五年当选为新裕社第二任社长。1956年参加宜兴县曲艺联合会。他收徒众多，以成山林、沈如舫最为出众。

张阿斗(1898—1976)　　徐州渔鼓演员，又名张玉林，绰号“张侉头”，沛县梅村人。家境贫寒。十四岁逃荒到沛县马桥村破庙里，跟庙上的张姓老道人学唱渔鼓。他夜晚学唱，白天就能到周围村庄去“唱门”。二十岁又拜著名艺人班本西为师，正式从艺。

张阿斗的母亲王氏，曾是当地有名的民歌手、故事手。她能把日常生活中的所见所闻，随时随地编成合辙押韵的小段演唱，生动活泼，生活情趣浓厚，群众夸她“见啥会编啥”。张阿斗自幼受到熏陶，养成了自编自演的习惯。他把乡邻们的各种故事编成段子后，拿起渔鼓就唱。这些段子中的人和事都是村里发生的，听众就是当事人，所以大伙听了感到格外亲切、有趣味。

抗日战争期间，张阿斗参加抗日游击队，经常深入沛城、龙固、鹿楼、敬安等日伪据点，以演唱渔鼓为掩护，搜集敌伪情报。1938年冬，八路军正规部队一一五师六八五团挺进到微山湖西，改称苏鲁豫支队，深入该地坚持地方斗争，张阿斗也为这支部队提供情报、转移伤员等。之后，他又把自己的长子张福银送去当兵，后来在单县龙王庙战斗中牺牲。

张阿斗除了以演唱渔鼓 作掩护为抗日武装提供情报外，他自己还编演了大量的以宣传抗战为内容的唱段，如歌颂军民团结战斗痛打日伪军的《鹿楼大捷》、《罗庵子战斗》、斥责沛县汉奸大队长韩继尧的《认贼作父》等。他外出演唱的传统书目有《包公案》、《说岳全传》、《金钱记》等。他说书不“死口”，即兴发挥时往往增添很多内容，别的艺人一部书能说唱一个月，他一个半月也说不完，在沛县享有“第一单条鼓”(即渔鼓)之誉。教授的徒弟有李教晴、王福银、魏加升、胡世忠、陈宝亮、郝允衡等，在当地均有一定影响。

许继祥(1899—1943)　　苏州评话艺人，苏州人。父亲许春祥擅说《英烈》，早逝。许继祥幼年读私塾，靠母亲做零活维持生计。十二三岁时随师兄朱振扬学艺，并主动跟随另



一师兄叶声扬进修。三年后到码头演出，初露头角，至二十世纪二十年代末，蜚声书坛，成为评话界的响档。

苏州评话《英烈》情节紧凑，关子层叠，许继祥刚入书坛时，嗓音响亮。二十九岁后，体质日差，患有吐血、胃病等疾，咳呛时发，嗓音因之失润，但他能守养丹田，并善于运用哑嗓，根据自己的条件，不起“爆头”，不显“八技”，以“大书小说”形成自己的独特风格：说表轻松自然，比喻别出心裁，噱头新鲜，能随机应变，使人意想不到。女听众，以及老、中、青年，甚至少年儿童，不论文化程度高低，都爱听他的书。

许继祥演出认真，在书坛久盛不衰，同行称他为“长胜将军”。他平时多读元明史籍，注意观察社会生活，作为自己说书时以今喻古，将古比今、针砭时弊、讽刺刻画、诙谐说笑的素材，以便收到演出上更大的效果。

许继祥有弟子李冠庆、丁冠渔、夏冠如等。

夏荷生(1899—1946)　苏州弹词艺人，浙江嘉善人。幼随伯父夏吟涛学弹词《倭袍》。后投师钱幼卿弹唱《描金凤》、《三笑》。但钱未带他在光裕社出道。民国十五年(1926)，夏荷生因擅自收徒，违反光裕社“未出大道不可收徒”的社规，被光裕社开除。直至民国二十年(1931)才重新入社，由师兄钱玉荪带领在光裕社出道。



夏荷生刻苦钻研弹词艺术，创造了自成一派的表演风格。他说表虽略带浙江口音，但爽朗矫捷，柔中带刚。擅“乡谈”，几能乱真。他嗓音极佳，台风飘逸，起角色时动作顿挫有力，手、眼、身、法、步协调恰当，书中人物均被他表演得栩栩如生。同为小生，他说唱的唐伯虎风流潇洒，徐蕙兰温文淳朴；同为老生，在他口里华鸿山端庄尊严，陈雄刚毅持重；同为贴旦，秋香娴雅温柔，俊巧妩媚轻薄，个性各异。《描金凤》是一部“小书大说”的书，书中有许多开打。如《劫法场》、《大破报国寺》等。他为说好开打书，虚心向评话艺人求教“开打”动作及“八技”技巧。他擅放噱头，但干净恰当，绝无黄色庸俗之嫌。他创造了独有的唱腔——“夏调”。唱时真假嗓并用，节奏较快，刚劲爽朗，高亢嘹亮，响弹响唱，快弹慢唱，既能叙事，也能抒情。他参加光裕社在苏州吴苑书场举行的会书，节目排定他“送客”(压轴)。在书艺均佳的名家之后，他弹唱《描金凤》中一折“软档书”“陈雄代嫁，许媒婆验尸公堂”，入筋入骨，妙趣横生。被听众誉为“《描金凤》之王”，由是，“描王”之名流传书坛。民国三十五年，患肺结核于上海病故，终年四十七岁。

郭三照(1899—1947)　童子书艺人，海州人。原名郭秀梅。少年时因家中贫困，被父母送给人家当“烧猪童子”，全家赖其糊口。后拜海州童子书艺人王弼仁为师，学唱童子

书。青年时期因善于反串童子书目《李迎春出家》中的李迎春而一举成名。他扮相英俊，嗓音纯正，表演说唱俱佳，又伴之借用民间跳神中所用的舞蹈，因而很受群众欢迎。他在实践中不断创新，破除了传统童子书演唱只用锣鼓伴奏的习俗，改用丝弦乐器伴奏，唱腔更为悦耳动听。不但丰富了童子书曲种的音乐，而且促使童子书音乐逐步向“板腔体”唱腔过渡。二十世纪三十年代，他的《李迎春出家》在海州洪门一带连唱数月，场场爆满。海州听众以争听郭三照唱书为荣，一时有“东不要，西不要，单要洪门郭三照”之说。他演唱的《丁香女》、《卖油郎独占花魁》、《刘秀下南阳》等书目，在群众中也广为流传。民国三十六年(1947)因生活贫困，妻子离异，肺病发作故于海州洪门，年仅四十八岁。

张幼夫(1899—1949)　扬州弹词艺人，扬州人，回族。自幼得其父张丽夫传授单口弦词，年轻时即能单档弹唱《珍珠塔》、《落金扇》等书目。

父死后，先与侄继青同台，后与子慧侬对白。描绘世俗人情，无不惟妙惟肖，尤擅用面部表情表现人物心理活动，同行誉他“满脸是书”。他以声调、语气、表情和具有性格特点的语言来表现角色。演丑脚不演外形丑态，不用脏词秽语，讲究“丑脚美”。模拟“码头话”地道。说书不戴“帽子”，不加“把子”，开口就说正词，干干净净。他弹唱亦有特色，所唱〔三七梨花〕曲牌，或叙事，或抒情、一曲多唱，韵味各异。

马凤章(1899—1963)　扬州评话演员，扬州人，回族。十五岁时拜马汉章为师，学《水浒·武十回》，十七岁出道，十九岁重返师门，陆续学会宋、石、卢三个十回和《后水浒》。能连演二百多天(场)，饮誉书坛。为丰富书艺，后又向王少堂学艺，遂成为当时书坛响档之一。

马凤章说表稳健，锋辣与甜黏兼备，注重在不同的书段中分别刻画不同的重点人物。他说《智取生辰纲》中的刘唐、《任元摆擂》中的时迁等，均个性鲜明，“码头话”用得非常精彩。尤其演各种人物的笑，生动传神。听众称其说表的《水浒》为“马派《水浒》”。其书艺传徒柏凤鸣，传女马春芳、马蓉芳。

马凤章于中华人民共和国成立后参加扬州市戏曲改进协会，1959年当选为扬州市曲艺工作者协会理事，1961年参加扬州市曲艺团。



王万青(1899—1967)　扬州清曲演员，扬州人。父亲王弼成为当地颇有名气的昆曲净脚。万青自十一二岁即随父学昆曲，不久改学清曲。初学时，先从师翁四学拉二胡，尔后又在号称“琵琶圣手”的施元铭指点下学弹琵琶。当时清曲演员多为男性，故唱法有“窄口”和

"阔口"之分。王万青原学唱阔口，二十岁时一次偶然试唱窄口，当场博得好评，从此便拜清曲窄口名家黎子云为师，正式入局。他天资聪颖，经过几年努力，演唱技艺有了提高。一次他被邀唱堂会，主人点唱《小尼姑下山》，擅唱"小和尚"的前辈名家钟培贤在大庭广众之下说："王万青不够和我对唱，他要想跟我对唱，从今天起还要用心苦学三年后再来。"此事对王万青刺激很大，便更加发愤勤学苦练，潜心钻研钟培贤的发声技巧、黎子云的换气方法、张诚甫的独特润腔等，因而艺事日进，越唱越红。钟培贤后来才诚恳地对他说："不逼你，你是不会有今天的呀！"日常生活中，王万青还有意识地从小商小贩的吆喝声中、和尚尼姑的念经调里汲取营养，以丰富自己的唱腔。

王万青的代表唱段有《清和天气》、《青荷叶上》、《黄莺儿》、《赵五娘》、《拷红》、《苏三起解》、《九腔十八调》等。一些悲怨唱段如《秦雪梅吊孝》、《小寡妇上坟》、《黛玉悲秋》等，不论在表现手法上、还是运腔上，均有独创之处。其中有些唱段，早在二十世纪三十年代即在上海灌成唱片，流传于大江南北。

中华人民共和国成立后，王万青曾先后在江苏省戏曲学校、江苏省扬剧团任教。并担任过苏北戏曲改进协会扬州分会清曲组组长，江苏省曲艺团副团长等职。他将自己多年的演唱经验，撰写成《扬州清曲唱念艺术经验》一书，1963 年 2 月由扬州市文化处、文联作为内部资料编印成册，成为后辈学习、研究清曲宝贵的文字资料。



王宝庆(1900—1949)　　苏州文书创始人，浙江萧山县人。父早亡，母为江湖卖艺班中耍缸甏艺人。宝庆自幼随母闯荡江湖，将成年时母亲病故，曾流落街头。苏州籍宣卷老艺人罗禹卿怜其不幸，收留为徒，教唱宣卷。后师徒加入上海"南方歌剧"班中唱戏。不久戏班子解散。罗、王便组织了十多名戏曲艺人成立小戏班，参加"宽裕社"用吴语演唱小戏。题小戏班为"宽裕社苏州文戏班"。此文戏班后来由王宝庆带领在上海演出近十年。抗日战争开始后，苏州文戏班解散，王宝庆流落无锡，参加"常锡滩簧"班子，仍用"苏州文书"曲调演唱。不久，王宝庆用三弦以吴语自弹自唱，妻子冯爱珍用二胡伴奏，发展为坐唱，定名"苏州文书"。经友人介绍至电台播唱，听众接受，其唱腔亦称〔苏州文书调〕。

王宝庆艺传嗣子冯筱庆，后冯改学苏州弹词。

周少庭(1900—1963)　　扬州弹词演员，泰州人。祖籍丹阳。其父周庭栋自幼瞽目，系苏州弹词艺人，于光绪年间迁居泰州，受李国辉指点，改演扬州弹词，称"周氏弹词"。周少庭自幼随父习艺，尽得真传，并发扬光大。他除继承《双剪发》、《玉蜻蜓》、《珍珠塔》、《白蛇传》、《倭袍传》、《双金锭》、《落金扇》等七部家传书外，又自己改编《拾红袍》、《天宝图》二书。他唱功出色，字正腔圆，具有"甜、粘、媚、脆"的特点，擅演女角，人称为"青衣弦词"。其说表以细腻见长，"一把紫砂茶壶"能说一个半小时，使听众兴趣盎然。一部《双剪发》能说

一百二十天(场),一部《玉蜻蜓》可说四十八天(场)。书艺传于沈跃庭。

赵永元(1900—1972)　清淮小曲演员,淮安胯下桥人。自幼双目失明,拜金秀才为师学艺。他习艺刻苦努力,不久,在师父的众多弟子中脱颖而出,成为金秀才的得意门生,继承了师父全部吹拉弹唱的技艺和百余个曲目。其中拿手曲目有《竹木相争》、《卖油郎独占花魁》、《数楼》、《叹五更》等。他演唱的清淮小曲地方味特浓,洋溢着乡土气息。他的演唱语言俏皮,用词幽默,深受苏北两淮一带听众的欢迎。他擅长演唱的〔满江红〕(俗称〔淮红调〕)和"五大宫曲"悠扬动听,别有韵味。他的徒弟鲍元庆,后来也成为较受听众欢迎的清淮小曲艺人。"文化大革命"期间传统曲目禁唱,赵永元回家,于1972年郁悒去世。

杨莲青(1901—1948)　苏州评话艺人,原籍南京,后迁居浙江省德清县。原艺名杨星伯。幼时读书甚少,但喜听评弹,后投师光裕社评话艺人全如清门下,学评话《五虎平西》。但其艺实由师祖朱浩泉传授。民国九年(1920)在光裕社出道。他艺成后演出于江、浙吴语区各地码头。因吴语不纯,乡音太重,影响业务,遂再学吴语,改艺名星伯为莲青。进上海后,虚心学艺,得评话前辈王如松、郭少梅帮助,艺技大进。又吸收评话名家何云飞的"开打"手面,用于《狄青刀劈王天禄》演出中,使书艺增色不少。他喜爱京剧,见京剧名伶小达子(李桂春,工文武老生)在上海大舞台演出《狸猫换太子》哄动上海,遂据京剧本改编成评话《狸猫换太子》开讲。并吸收京剧表演技巧用于表演。遂成为响档。他因原说的《五虎平西》及《狸猫换太子》中均有包公,便合二书为一,书名《包公》。



杨莲青说书嗓音响亮带嘶哑,但中气充沛,吐字清晰。说《包公》时,"官白"有脑后音转鼻音再向上冲,别具一格,被行家称为"冲天音";他擅"起角色",起角色表演用京剧程式动作。他在书中所起包公、庞吉、郭槐、孙秀等人物角色均很成功。他的"手面"动作亦有创造,演大将骑马时,双手撳坐椅,两腿横跨书台,双手再作扣马缰状,一位威风凛凛大将出现眼前,在《刀劈王天禄》中的劈刀手面亦为绝技,为听众与同行称颂。

杨莲青书艺传徒陈晋伯、顾宏伯、金声伯、陈卫伯等十二人。民国三十七年患食道癌,在上海住院治疗期间跳楼自杀,年仅四十七岁。

孔筱评(1901—1951)　南京评话演员,南京人,原名孔繁祯,字端。自幼喜爱古书,迷恋书场,十七岁时拜老艺人何锦堂为师,学说评话。他白天听老师演出,晚上回忆记录。三年时间将何锦堂的几部大书全部听遍,后经其师同意,在正式开书前,由他试讲"书帽"一小段,以为练口。试讲后,获得听客赞许。后常为有病缠身的师傅"垫场",并自己说书。听众公认孔的书艺,其精、气、神与乃师无异。

孔筱评师承了何锦堂《七侠五义》、《忠义水浒》、《济公传》三部"短打书",并有所创造和发挥,同行也都赞他是"青出于蓝"的"少壮新派"。南京名书法家周琪曾撰赠对联曰:"孔

夫子写春秋，亲玄孙说春秋，春秋门第无愧色；柳敬亭说评话，后书人学评话，评话坛上有传人。”

孔筱评在南京说书三十余载，誉满全城，他说《济公传》有“滑稽活济公”之赞誉。另外他还投师访友，攻《乾隆传》、《周侗传》、《六珠楼》、《英烈传》、《响马传》等书，同行称之为：“三传一响马，皇帝加和尚”。其书艺传子孔幼平。

徐伯良(1901—1970)　扬州评话演员，祖籍浙江，生于海安县曲塘镇。十三岁拜吴国良为师习扬州评话《三国》，〗十八岁出道，十九岁继续学习后《三国》，二十岁正式登台。



徐伯良运气、吐字、叠韵、咬字等功底扎实。嗓音洪亮，说表锋辣，行家称之为“泼口”。说起书来口若悬河，滔滔不绝，快而不乱，至高潮处，气势宏大、一气呵成，听众赞为“净瓶倒水”。他把书中足智多谋、骁勇善战、“至大至刚”、嫉贤妒能、阴险狡诈等各种人物形象，表演得栩栩如生。不用通报姓名，听众闻其声便知其人。他起蒋干角色，设计了特有的姿态、动作、语调、笑声，把蒋干酸腐、迂愚而又贪功的特征刻画得栩栩如生，因此有“活蒋干”之誉。他擅说“刀马书”，既能把马的嘶叫声、马啼声、銮铃声摹拟得恰到好处；又能以口技把马行走时从远至近，从小路到大路，从泥路到石路的不同声响描摹得有声有色，使听众如临其境。

徐伯良艺德好，与同行切磋书艺毫不保守，并能把吴派后《三国》无私地传给他人，深得同行称赞。

1960年9月，徐伯良参加镇江市曲艺团。1961年参加江苏省曲艺会演。他的书艺传儿子幼良、惠良及徒林振良、吴良荪、孔祥琳、孙锦良。

徐云志(1901—1978)　苏州弹词演员，吴县人。原名燮贤。出身于店员家庭，少年时即是书迷，常逃学去听“戤壁书”，并打算从师学艺。但因交不起一百二十元拜师金而没学成。后《三笑》名家夏莲生照顾他，分两期付清，才得如愿。起艺名韵芝。后改为云志。



徐云志十六岁登台，几经磨练，终成大家。他擅起《三笑》中的祝枝山、大嘘、二刁等丑行角色。二十岁开始在艺术上进行新的探索，尤其对唱腔，下过苦功。他早期唱“俞调”和“小阳调”，后从民间小调、戏曲声腔、小贩叫卖声中汲取音乐素材，博采众长，别创新声。他充分发挥自己音域广阔，声调清亮的长处，真假声结合运用，逐渐形成自己兼有“俞调”清扬徐缓和“马调”质朴流畅的“徐调”。在几十年的艺术实践中，他的“徐调”又先后创造了“短腔”、“高音短腔”、“低音短腔”、“短长腔”、“长腔”、“长长腔”、“高音长长腔”、“变腔”、“新腔”等九种唱法，丰富了苏州弹词唱腔的表现力。徐调节奏舒缓，唱

腔委婉，适于表现《三笑》中唐伯虎、秋香、周文宾、王月仙等人物的性格和情趣，人称“糯米腔”、“迷魂腔”。为了适应较高声区的唱腔，他将三弦外弦改用钢弦，衬托唱腔更为完美。

中华人民共和国成立后，徐云志参加苏州市评弹团。1958 年参加全国首届曲艺会演，受到中国共产党和国家领导人的接见，列席了第三次全国文代会。1962 年，他作为苏州评弹团建团十周年赴京汇报演出团的成员晋京，国务院总理周恩来和郭沫若及首都文艺界知名人士都去听他的书。《光明日报》等首都报刊发表文章，高度评价了徐云志的艺术造诣。中央人民广播电台文艺部请他前去讲课，播放他的艺术经验谈。他和汇报团的其他十位成员，还应周恩来总理邀请，登上天安门观礼台，如此高的礼遇，使他激动得热泪盈眶。

五十年代初期，徐云志自觉地对《三笑》进行整理。在苏州市文化局支持下，成立了以徐云志为主的《三笑》整理小组，他们用数载时日，努力使《三笑》的思想内容有所提高。除《三笑》外，徐云志还弹唱过《玉蜻蜓》、《贩马记》、《白兔记》、《宝莲灯》、《碧玉簪》等书目。去世前病重期间，他还先后谱唱了《悼念周总理》、《怀念毛主席》等开篇。徐云志蜚声书坛六十余年，为评弹事业培养了一批新人，如严雪亭、邢瑞亭、王鹰等均成名家。1977 年他患中风，第二年去世，中央领导人陈云、叶剑英都送了花圈。

陈广田(1901—1978)　　赣榆大鼓演员，赣榆县殷庄乡人。绰号“小秃子”。十六岁给人放牛，有空就敲着牛腹或筐篮学唱书，每遇有说书摆场之日，他总是偷偷跑去听书。他虽不识字，却有过耳不忘的本领。二十三岁拜夏庄(今山东省临沭县)徐姓师傅学艺。三年艺满，师傅病故，他借钱安葬了师傅。二十六岁正式走上说书场，在赣榆、东海及鲁南等地演唱大鼓，渐有名气。

陈广田演唱大鼓不受流派限制，能吸收各派所长，为已所用。他模仿戏曲中的生、旦、净、丑各腔，特别摹仿老太太表情更为精彩。他还善于口技。《杨家将》中有一段杨六郎从金沙滩逃回来搬兵，遭潘仁美暗害，白马为其告状的故事。他学的马嘶十分逼真，场子外的人，以为他是骑着马在唱书。

陈广田的拿手书目有《杨家将》、《八山岛》、《三打甫金桥》、《九莲灯》等。

靳华章(1902—1958)　　工鼓锣演员，涟水人，祖籍灌云。出身于工鼓锣世家。幼年入私塾就读，受父亲靳宝珠熏陶，八岁即能熟练地敲打锣鼓乐器。十岁时随父学艺，十三岁单独提锣唱书。后拜曹赖为师，精习《丝绦党》；十六岁时又成为沭阳县工鼓锣艺人王开成的寄名弟子。由于三师传授，集数家之长，很快形成自己的独特风格。

靳华章的演唱采用京腔道白，吞、吐、舒、放、轻、重、抑、扬恰到好处。他善于摹拟书中人物的语言，能操各地方言。尤擅摹仿“呆话”、“愣语”。口技表演是其特长，能摹拟出风雷声、侠客腾云驾雾声、剑啸声、鸡鸣犬吠声、马蹄声、马嘶声。三十五岁时，他参加淮海地区六州县说书献艺(即比赛)，获“江南梅兰芳，江北靳华章”的美誉。

民国三十二年(1943)参与组织了苏皖边区涟水县抗日民主政府举办的抗日艺人训练

班，编写了许多配合当时中心工作的锣鼓书词。解放区进行土地改革时，他编写了《穷人翻身》鼓词，是他在那个时期的代表作。成立涟水县百艺工会时，他被选为会长。中华人民共和国成立后，于1951年当选为涟水县文联曲艺协会会长，涟水县第一届人民代表大会代表。他擅说唱《丝绦党》、《东汉》、《西唐》和《反唐》等。

靳华章收徒刘万成、徐福洪、朱文坦等人，各人都有一定的艺术造诣。

钱如山（1902—1965）　宣卷艺人，靖江县孤山镇人。十八岁时师从缪维新学宣卷。三年满师后，继续寻师访友，钻研宣卷说唱技艺。不久即成名师。擅讲唱神佛得道登仙故事如《三茅宝卷》、《大圣宝卷》、《观音宝卷》等“圣卷”；也善以小说、唱本等改编的如《三国》、《水浒》、《珍珠塔》等“草卷”。

中华人民共和国成立后，钱如山使宣卷活动脱离民间佛事“做会”，专为广大群众讲唱。1960年，靖江县文化馆试行对宣卷推陈出新，改编了《大圣宝卷》中“张员外逼租”一节，由钱如山到县城试讲，结果反响良好，县广播站录音播放时，声音通过街道安装的高音喇叭，引得行人伫立聆听，交通为之阻塞。1965年春，县文化馆将本县历史上一恶霸财主王海郎杀媳惨事编成宝卷《臧五姐之死》，由钱如山在孤山地区讲唱，作诉苦教育。他讲唱得凄惨真切，催人泪下。

钱如山从事宣卷活动四十五年，传徒六名，其中四名成了著名艺人。



刘元大（1902—1960）　宜兴评话演员，宜兴人。艺名刘广生。十六岁拜朱迪生为师，学唱溧阳三跳。十七岁即能独立演出，十九岁开始走红。二十世纪三十年代后改说宜兴评话。他擅说《隋唐》、《岳传》、《郭子仪》等书目，在宜兴、溧阳、金坛、常州、无锡、苏州、上海和浙北一带有较好的口碑，特别在宜兴沿湖渎口声誉非凡，场方争相约请，听众场场爆满。

刘元大会一百多篇赋赞，随着书情的进展而运用自如，绝不生搬硬套。他善说“长甲书”，表演卖劲，人称“拼命三郎”。民国二十一年（1932）参加宜兴民间艺人行会组织“新裕社”，民国三十五年当选为新裕社第二任副社长。1951年参加宜兴县评话小组，1956年参加宜兴县曲艺联合会，1960年参加宜兴县红星曲艺队。同年，患食道癌病故。

李汉亭（1902—1982）　工鼓锣演员，沭阳县华冲乡人。又名李生玉。幼时曾读过私塾，爱读史书，喜听工鼓锣艺人演唱，熟记若干书目的书词和唱腔。后刻苦自励，自学成才，摆摊唱书。

李汉亭每日上午九时许开场说唱，中午仅用点干粮，接着一直唱到日落，听众络绎不绝。一部《大宋》他能唱一百三十场；《东汉》、《中汉》均能唱八十多场，是名闻遐迩的“书篓子”。他除在淮阴、沭阳一带演唱外，还多次到上海演出，很受居住在上海的苏北听众欢迎。

中华人民共和国成立后，他除唱传统书目外，还演唱过《红岩》、《烈火金刚》等新编书目。

阮兆云(1903—1944)　香火神书艺人，六合县马集乡阮郑村人。十七岁时从郑长海学艺，专攻"五岳"内坛神书演技。三年后艺成，"剪、写、跳、念"四功俱全。很快在六合、仪征和安徽天长　县城乡有广泛影响。他在日常参与"香火会"活动中，前后曾笔录内坛神书唱词《魏征斩龙》、《唐王游地府》、《九郎请神》、《唐僧取经》、《刘全进瓜》、《陈子春上任》、《张郎休妻》等十六部抄本，传于后人。

阮兆云技艺传子阮有江，在六合地区的香火活动中父子均有名声。

倪省三(1903—1967)　启海弹词演员，启东县南阳村人。十四岁随兄倪省坤学唱钹子书和弦子书。其时弦子书的唱腔有〔老北调〕和"仿苏调"(苏州弹词唱腔)之分。倪省三将两者融会，形成独特唱腔，创造了"启海弹词"。



抗日战争爆发后，曾一度弃艺经商。中华人民共和国成立后，倪省三奉当地政府指示，把艺人组织起来，积极配合各项政治运动编演新节目。抗美援朝运动中，他编了《耿家兄妹志愿参加抗美援朝》；统购统销运动中创编了问答式的卖余粮短篇；扫盲运动中又创作了《杨思兰学文化》；征兵时，他演唱了《兄弟应征》等节目。他还经常参加义演，1952 年启东旱灾，他外出演唱，把所得的四百多万元(旧币)救济了灾民。1956 年启东县评弹协会成立，他被公推为主任，1958 年任启东县评弹团团长。他擅演《珍珠塔》。受命负责培养学员时，亲自编写了中篇弹词《秦香莲》和《唐知县斩诰命》作为学员教材。并将自己官、私、表、韵、咕的五白技艺，无保留地传授给学员。

倪省三曾任启东县第二届人民代表大会代表，县政协常务委员。1958 年当选为江苏省人民代表大会代表和江苏曲艺研究会理事，1960 年出席了全国文教群英会。"文化大革命"期间，精神上受到摧残，于 1967 年 6 月 6 日逝世。

潘伯英(1903—1968)　苏州评话艺人、评弹作家，常熟虞山镇人。原名根生，出身于制作乐器的小手工业家庭。十七岁，从上海润裕社评话名家朱少卿习《张汶祥刺马》、《大红袍》二书。家境困难，负担不起学艺费用，跟师不到十个月即离师自行演出。只能在上海周围县里的乡镇小茶馆里演出。经过几年努力，书艺逐渐提高，演出扩大到杭、嘉、湖一带城镇。经友人介绍，拜光裕社老艺人王石军为师，取得光裕社成员资格，踏进苏州的书场大门，遂渐成为苏州评话的响档。



潘伯英利用演出中的空余时间，将老师口授的《张汶祥刺马》写成文字脚本，锻炼了自己的写作能力。他虽说评话，却喜为说唱弹词的同道写开篇。他为陈瑞麟写的反映当时社会新闻的连续开篇《枪

毙阎瑞生》，共有十几篇，上下篇之间，也安排"关子"，以吸引听众，陈在台上唱后，很受听众欢迎。

潘伯英艺术上求创新。曾在几次年终的会书中，先后与曹汉昌、张鸿声、顾宏伯等人拼双档演出评话《天霸拜山》，结果成了会书最后的"送客"书目。

中华人民共和国成立后，由苏州的"光裕社"、上海的"润裕社"和女说书的"普余社"合并而成立的"评话弹词研究会"，于1950年改组为"评话弹词改进协会"，苏沪两地评弹艺人全票推选潘伯英为主任委员。同年中秋节前，潘伯英回到苏州。为了迎接国庆一周年，他与丁冠渔、汪菊韵姐妹和庞学卿等艺人发起演新书。他用了七八个早晚将《刘巧团圆》改编为三回书，一次说唱完，是中篇评弹的最早尝试之一，演出后受到听众的好评。1950年冬，潘伯英担任了评弹改革的领导工作，并专业从事评弹创作。到1966年上半年，他一人和与他人合作编写的评弹新书目有短篇《大渡河》、《小二黑结婚》、《阿Q正传》、《刀劈马排长》；中篇《刘莲英》、《刘巧团圆》、《罗汉钱》、《谢瑶环》、《郑成功》、《小刀会》；长篇《秦香莲》、《四进士》、《王十朋》、《梁祝》、《梅花梦》、《江南红》等三十三部(篇)。此外，还帮助曹汉昌整理《岳传》，帮曹啸君整理《白蛇传》。

潘伯英在1960年被评为先进工作者，出席了苏州市、江苏省和全国文教工作群英会。1962年参加中国共产党。1964年被推选为中国人民政治协商会议江苏省苏州市委员会常务委员，同时任中国人民政治协商会议江苏省委员会委员。1956年被选为苏州市文学艺术工作者联合会副主席。"文化大革命"开始，潘伯英横遭批斗。1968年11月2日含冤病逝，终年六十五岁。1978年7月14日，苏州市文化局和文联为潘伯英举行了隆重的追悼大会，"文化大革命"中强加在他身上的一切罪名得到彻底平反。其书艺传徒唐骏麒等人。他还培养了一批评弹作者。

王继云(1903—1969)　苏北大鼓演员，泗洪大楼乡人，祖籍宿迁。幼年时在书场卖糖为生，受艺人说书熏陶时间较久，对唱大鼓产生感情，决心从艺。三十岁时拜李凤池为师学唱大鼓，成为李门第16代弟子。他未上过学，识字不多。凭着毅力，投师不满一年，便离开师傅单独摆场，演唱些诸如"彩台"、"店台"、"擂台"之类的曲目。

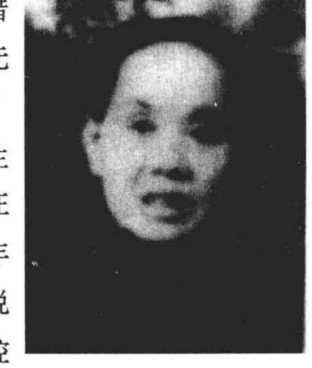
王继云成名后擅唱大部头、大场面的传统曲目，主要有《无盐春秋》、《水旱山》、《义气图》、《小月唐》、《六珠楼》、《乱石山》等。一部《无盐春秋》他可坐地演唱半年。并刻意取众家之长补己之短，把各门派的长处兼收并蓄，结合自身的特点加以取舍，形成了自己的独特的演唱风格。

王继云的演唱口齿清楚，嗓音洪亮，尤其唱千军万马激战的大场面书段时，唱得气势磅礴；对英雄人物武功的描述既壮美又细致，学战场上的战马嘶鸣，配之以鼓和简板烘托，使人有身临其境之感。1955年参加淮阴专区曲艺调演，他演唱的大鼓《单刀赴会》获一等奖。

史永余(1903—1970)　南京白局艺人,江宁县禄口乡人。自幼家贫,未能读书。青少年时喜唱山歌小调,常领众人唱山歌号子,嗓音洪亮。学拉二胡,无师自通。并经常向老机工习唱白局,他记忆力与模仿力很强,有的段子听一两遍即能演唱。二十岁离家到南京参加白局班演出活动。当时南京白局艺人均以演唱中、短篇曲目为主,史永余将幼时听书记住的长篇评话《英烈传》改用白局形式演唱,连唱一个多月,听众聚而不散,博得白局师傅和听众的赞赏。继而又将长篇评书《大清传》改成长篇白局《刘驼子私访》,在"赶场子"时,能胜过南京著名的评话艺人。民国二十六年(1937)冬,南京沦陷,史永余下乡避居了一个时期,第二年夏天重返南京,但已无人搭班,只得到茶馆"抹桌子"乞讨为生。不久到禄口、秣陵两地,农忙时帮工,农闲时卖唱。此时,新四军挺进江南敌后,在南京、镇江间茅山地区建立抗日根据地。史永余曾身背胡琴到横山一带根据地卖艺,听到一些抗日新闻和抗日民主政府宣传的革命道理,就能编成新闻段子演唱。还将白局传统曲目《机房苦》改编成《帮工苦》,以自身的经历控诉地主的剥削和帮工的苦难。

中华人民共和国成立后,史永余在禄口乡山嘴村定居,与妻史永兰、养女史玉凤一家三口分到一间草房和七亩半土地。这以后,他积极为时事形势和合作化宣传,编演了《台湾一定要解放》、《单干好比独木桥》、《赌鬼自叹》等唱段。1954 年起,史永余离开山嘴村,带领全家走乡串村专业演唱白局。他一边赶会场、跑茶馆卖唱,一边还新编了《文盲苦》、《灶老爷奏本》、《中山狼》等唱段,并丰富加工了他的长篇书目《武松》和《岳传》。在表演方面,他能用左手拇指将二胡夹稳,边走边拉边演唱,还能将二胡放到背后,双手背在身后作"苏秦背剑"式的演奏。加上他的曲目内容健康、生活气息浓郁,运用地方语言幽默,受到各地听众的欢迎。从 1960 年起,曾多次被邀请到南京市白局曲剧团传艺,其曲目被江苏省和南京市的广播电台录音播放。

1961 年 5 月,史永余作为江宁县文化艺术界代表参加政协江宁县第一届委员会,并被选为常务委员;同年,又被推选为政协南京市委员会委员。1964 年,他为配合当时阶级教育,编唱了白局新段《恶霸李宏堂》,还热情教授青年业余演员编唱《让新房》。后以这两个新曲目参加镇江地区群众文艺会演,均获奖。1966 年下半年"文化大革命"开始后,史永余受到冲击,被禁止演出。老夫妻二人只得于秣陵镇骆家巷租借一间陋房居住,靠县文化主管部门与乡政府每月发的二十四元补助费生活。



李秀荣(1903—1982)　徐州坠子女艺人,祖籍丰县,出生于沛县邵马庄。艺名李永爱。二十岁拜山东省鱼台县渔鼓艺人汪永全(绰号汪麻子)学唱渔鼓坠,后改唱徐州坠子。学唱不到一年便能登台演出。她虽然没有文化,但记忆力好,如《千里驹》等说唱本,白天请人读一遍,晚上基本能照本说唱。她声音洪亮,唱腔

以粗犷泼辣见长。采用方言说唱，诙谐幽默，有浓郁的乡土味儿。她在继承本曲种唱腔基础上，吸收了河南坠子和梆子戏的优美唱腔，丰富和发展了徐州坠子唱腔。她善于摹仿梆子戏生、旦、净、丑各行当著名演员的唱做，尤其是净脚，她唱得高亢响亮，在女演员中较为罕见。

李秀荣不拘泥于老师所传，注意对书目进行加工丰富。她将本来只能唱三十场的《大红袍》，增饰为可唱一百余场。二十世纪五十年代初，仅这一部书，她就在赵庄连续演唱了四个月。擅演书目还有《严海斗》、《杨家将》、《金鞭记》等。1957 年以《严海斗》参加了徐州专署、徐州市联合举行的曲艺会演，获演出一等奖。"文化大革命"期间多次遭批斗，1979 年恢复名誉。

张继青(1904—1961)　　扬州弹词演员，扬州人，回族。出身弹词世家，父张步青早亡，祖父张丽夫认为他天赋条件差，不宜说唱，送他去酱园店学徒。张继青心念弹词，矢志要继承祖业。祖父感其志坚，遂亲授书艺。不久，又责成其五叔幼夫教传。艺学成后，演唱优美动听，唱腔多变化；说表吐词清晰，出言富有书卷气。其风度可与说评话《三国》的名家康又华媲美。祖父逝世后，先与五叔幼夫对白，坐下首，多表演生、旦脚色。后分开单档演出，着力于演女性人物的声调、神态，塑造了诸多丫鬟、小姐形象，获"花旦弹词"的美誉。

张继青还打破女性不登台之陈规，传艺二女若珍、淑珍(后改名丽曾)。常演书目有《珍珠塔》、《双珠凤》、《双金锭》、《落金扇》等。中华人民共和国成立后，他与堂弟慧侬、慧祥及女儿丽曾共同组成"张氏弹词小组"，四人联合演出。1956 年与小组成员一起创演《秋江》和《席方平》、《小翠》、《婴宁》、《商三官》、《青凤》、《马介甫》、《促织》、《阿宝》、《姊妹易嫁》(以上取材于《聊斋志异》)等短篇新书。1957 年，扬州市与江苏省先后举行曲艺观摩演出，张继青以《玉蜻蜓》中《卜瞎子算命》一折参演，他发挥先人藏闭瞳仁绝技，语言、姿态与瞎子无不酷肖，且以课筒、铜钱为道具，演瞎子摇课，令人绝倒。

张玉书(1904—1968)　　苏州评话演员，苏州人。幼家贫，读书三年弃学。十三四岁时，父亲见他喜欢吹吹唱唱，即托人介绍，想拜《三国》名家黄兆麟为师。但黄不愿收徒，经再三恳求，答应张玉书跟随至码头上听书学艺。十个月后，因经济困难而回家。后在家白天穿板刷挣钱，夜间听何绶良说《三国》，后他兼收黄兆麟及何绶良的说书艺术，开始闯荡江湖。二十三岁时决心编说后《三国》。前后经十年艰苦努力，终于编成从《张松献地图》至《取西川》的一百回书，名《西川书》。又经过十年边演边改，最后发展《西川书》情节直说至《诸葛亮归天》。使之成为优秀书目长期流传于书坛。由于他的书艺取得了成就，于民国三十六年(1947)在光裕社出道。

中华人民共和国成立后，张玉书由于体弱多病说书较少，但凭借他编书的经验，帮助

儿子张国良编说现代评话《林海雪原》并取得成功。他又总结一生说书经验，撰写《评话艺术谈》及其续集，共三万余字。由苏州市曲联内部印行。

张玉书书艺传子张国良及张翼良。

孙芝美(1904—1972)　苏北琴书演员、琴师，祖籍江苏赣榆县，生于连云港市海州区。自幼受父亲影响，爱好京、徽剧，并能演唱和伴奏。十二岁时，全家迁南京。十六岁时，与妻荣凤楼、妹孙桂兰一起拜山东籍琴书艺人王凤云、王化兰、王兴汉为师，学唱《水漫金山》。第二年在夫子庙演出，受到听众欢迎。因演唱中，孙芝美曾前后演奏了坠琴、古筝、二胡、软弓京胡、琵琶、扬琴六种乐器，获得“巧手六场通”之美称。二十岁后，孙芝美三人又拜入江苏琴书“南门”，此后，在与琴书名家张振业、高德山，北方琴师王殿玉等的合作演出中，互相切磋心得，技艺日臻成熟。抗日战争爆发后，孙芝美全家回连云港，演出于新浦、海州、连云港一带，声誉日隆。为躲避日本人的纠缠，他们辗转至东海境内中国共产党领导的抗日民主根据地演唱。二十世纪四十年代后期，回到南京，在夫子庙、下关、鼓楼献艺，1947年孙芝美被选为南京市民间艺术改进会理事。中华人民共和国成立后，他们就投入了说新唱新中去，曾编演了《王桂香打鬼子》，在当时颇有影响。1958 年参加南京市曲艺团，除演出外，还担任学员的教师。“文化大革命”中，被下放到灌云县。

孙芝美一生的艺术活动均与其妻荣凤楼(曾有艺名“九岁红”)合作。他精于说表演唱，因其受过京、徽剧的训练，所以较早就在演唱中使用京白、韵白等，增加了苏北琴书的艺术表现力，也使他塑造的刘墉、法海等艺术形象，受到听众好评。他又善于创新腔，把苏北民间小曲融进琴书音乐，使所演唱的书目极富艺术感染力，演奏技巧也日臻完善。他在琴书伴奏中加配古筝、琵琶等乐器，丰富了琴书的伴奏音乐。他还有一手“仿拉”绝活，无论是仿拉戏曲中的文武场面，还是模拟京剧、评剧、梆子唱腔，无不惟妙惟肖。他经常演唱和伴奏的主要书目有：《水漫金山》、《刘公案》、《刘墉私访》、《陈新莲坐班》、《妙常追舟》、《打蛮船》、《王天保下苏州》等。

朱元才(1904—1985)　徐州渔鼓艺人，原籍安徽宿县。绰号“朱秃子”。父母早逝，九岁外出到河南信阳、颍州讨饭。拜商丘人高永山为师，学唱渔鼓。学会《黑驴段》后，即边演唱边行乞。十六岁时又学唱渔鼓坠，在安徽亳州、涡阳一带演出。后在徐州安家落户。他曾与高元钧、耿荣正、刘宪松等知名艺人结为金兰。中华人民共和国成立之初，为配合人民政府镇压反革命和抗美援朝等政治运动，在书场、集会、电台宣传演出《枪毙恶霸刘华亭》、《小女婿》等新节目。1952 年 2 月参加徐州第一个民办公助的徐州曲艺队，任副队长。1956 年初该队解散，1957年夏参加百花园曲艺组；1961 年 1 月转入徐州市曲艺团；1964 年秋被下放到徐州市曲艺艺人联合会。

朱元才所唱曲调丰富，不仅善用大小〔官腔〕、〔大韩腔〕、〔靠山红〕、〔丝调〕、〔窑调〕、〔阴素调〕和〔阳素调〕，还能根据书目内容，自由发挥。他能唱坠子，“五鼓三板”击打得自然流畅。他的看家小段《贤良女劝丈夫》、《小秃闹房》，演来妙语连篇，情趣横生。二十世纪六十年代初期，徐州人民广播电台曾每周两次连播他演唱的长篇传统书目《说岳全传》和《孟丽君》，很受听众欢迎。他会书甚多，主要有小段《韩湘子讨封》、《吕洞宾戏牡丹》；长篇《十把穿金扇》、《万花楼》、《十粒金丹》及现代题材书目《金陵春梦》、《新儿女英雄传》、《铁道游击队》、《江姐》等。他的早期艺徒有李凡科和李明华，中华人民共和国成立后收徒万玉霞，晚年还教了冯治海等。

汪培清(1905—1977)　　苏北琴书演员，宿迁小店乡人。七岁丧父，随母亲投奔沭阳县外祖父家，十二岁后给人当小伙计。此间，他常去集市听艺人演唱工鼓锣，回家后即拉起破坠子学唱。十八岁拜泗阳县琴书艺人于永亮为师。出师后即以演唱琴书为业，与师弟刘光明被称为宿迁县琴书艺人中的“一龙一虎”。民国二十一年(1932)起，在东海县阿湖镇一带搭棚唱书，并广收弟子，精心传艺。

抗日战争时期，汪培清在中国共产党的影响下，积极从事抗日宣传活动，曾多次遭到日伪汉奸的抓捕和吊打。民国三十三年，他被选为汪庄村村长，带领民兵，多次参加过攻打曹集、张圩、嶂山等日伪据点的战斗。民国三十五年冬，全家随新四军北撤，在山东省日照、莒南等县辗转数月；跟女儿汪翠云沿途为当地群众演唱琴书，并将所得收入全部捐献给乡政府，组织生产自救，维持北撤人员生活。次年春，北撤人员开始南返，他因全家七口人难以穿越敌人沿陇海铁路设置的封锁线，经当地区政府安排，在东海县李埝乡定居，仍以演唱琴书为业。

中华人民共和国成立后，汪培清曾先后任宿迁县、新沂县艺人协会主任。1952年，重返东海县洪庄乡。他响应政府号召，运用琴书形式，编写《抗美援朝》、《反对细菌战》、《爱国增产大竞赛》等现代曲目，深入基层演唱。1958年5月，东海县成立曲艺艺人联合会，汪培清当选为主席。

汪培清擅长演唱的传统曲目有《大同府》、《清官传》、《蛤蟆传》、《岳传》、《大宋》等；现代曲目有《平原游击队》、《铁道游击队》、《烈火金刚》、《刘介梅忘本回头》等。他的演唱泼辣火爆，极富感染力，一百多句的〔流水板〕能一气呵成，在东海、赣榆、邳县、宿迁、新沂等诸县甚有名声。传弟子近百人，遍布苏、鲁、皖三省十多个县市。

张立传(1905—1985)　　苏北琴书演员，淮阴县韩桥乡人。艺名“张二吹”。从小即受到集市上演出的琴书熏陶，后拜泗洪琴书艺人冯德标为师，学习了《王天保下苏州》、《李双喜借年》、《金镯玉环记》、《大清传》等书目。他学艺勤奋，除向老师学习外，还听同道演唱，取长补短。并阅读有关唱本，丰富自己的书目内容。

抗日战争胜利后，张立传在涟水演唱时参加了靳华章领导的“涟水县百艺工会”，根据

当时的形势，和其他会员一起编演配合政治宣传的曲目，宣传土地改革、反对内战等。中华人民共和国成立后，于1953年任淮阴县曲艺协会副会长，平时除演出中长篇传统书目外，还编唱了一些反映整风反右、民兵建设等内容的短小节目。

崔文保(1906—1961)　　徐州琴书演员，睢宁县岚山乡崔庄人。十三岁时从王安成学唱扬琴，学会《王天保下苏州》、《张廷秀赶考》、《李双喜借年》、《罗衫记》、《白绫记》等书目。十六岁独立演唱，在睢宁、泗县、五河等县和铁路沿线的县、镇唱书。二十三岁与琴书演员杨士喜结婚，时在苏、鲁、豫、皖交界地区已有名气。崔文保嗓音明亮，吐字清晰，尤其善唱哀怜调，委婉悲凉、凄楚感人。



崔文保和杨士喜夫妻搭档，常反串演唱(男唱女腔、女唱男腔)由于他的音质好，唱腔美，形成了独树一帜的演唱风格。在苏北、皖北、鲁南及豫东、沪、宁等广大地区，颇有声誉，人们都知道有个反串女角的琴书演员“小黑脸”。

1952年徐州实验曲艺队成立，崔文保与杨士喜和崔金兰、崔金霞、崔金芳三个女儿全家入队，由实验曲艺队，到徐州市曲艺工作队，全家成为曲艺队的骨干力量。在此期间天津、江西等省、市的曲艺团体，数次以高薪聘请他两个女儿崔金兰、崔金霞入团，崔均拒绝，坚持要为家乡人民服务多作贡献。由此积极配合时政宣传。如在抗美援朝、镇压反革命、取缔反动道会门、合作化等活动中，带领全家说唱新曲目。其女崔金兰就是唱《抗美援朝》、《红旗飘飘》、《赞红旗》、《十女夸夫》、等现代曲目唱响的。崔文保积极参演了《为了幸福的明天》、《石不烂赶车》、《志愿军未婚妻》等现代扬琴戏，并担任主要角色。经常演唱的传统曲(书)目有《包公案》、《王天保下苏州》、《奇巧案》、《江宁府》、《双锁柜》、《打蛮船》、《吕洞宾戏牡丹》、《打连科》、《拾棉花》、《王二姐思夫》、《周二姐求神》、《刘二姐算卦》、《赶黑驴儿》等，计中长篇五十余部，段子近百篇。

崔文保于1961年病逝于徐州，终年五十五岁。

吴金寿(1906—1966)　　小热昏演员，苏州人。艺名小名利，少年时曾当过豆腐店小伙计和面摊杂差，成年后在上海邮电局当信差。民国十六年(1927)从无锡周泾巷人“瞎子小得利”周阿根学艺。民国十九年后，经常在常州城隍庙说唱卖糖，民国二十一年在常州落户定居。

吴金寿以单档卖糖称著，擅说“册子”(笑话小段)，兼唱南腔北调，更能根据某些官场秘事和街坊新闻现编现唱。民国三十五年，根据武进县鸣凰乡实事“褚凤娣案件”编成长篇，每天逐节说唱，听众每场多到四五百人。中华人民共和国成立后，曾任常州市文联属管的杂艺股股长，后任常州市曲艺联谊会副主任，并经常带领小热昏演员到工厂、农村义务演唱《新旧社会不一样》、《土地回老家》、《抗美援朝》、《镇压反革命》、《新婚姻法》等配合时

事政治宣传的曲目。他所创作的唱词《除四害》曾发表于1958年11月上海《小舞台》杂志。1958年偕同仁包云飞在常州市东大街开设“街头艺人说唱卖糖合作社”，专营药梨膏糖和各种花色梨膏糖。1963年迁址南大街，并改店名为“百草香梨膏糖店”。期间，他仍坚持以小热昏形式在街头说唱卖糖。

刘宪松（1906—1971）　徐州大鼓艺人，安徽省嘉山县人。家贫，自幼随本乡张姓艺人学唱渔鼓（属郝祖华山派）。十七岁起便在嘉山县、宿县一带独自说唱，三十年代初期落户徐州。他为人正直，颇讲江湖义气，与高元钧、朱元才、耿荣正等艺人结为盟兄弟。日伪时期，徐州成立书词业公会，任理事；抗日战争胜利后于新成立的民艺业公会任常务理事，并自建“松茂书场”（后改为茶社），曾接刘宝瑞、范筱英等诸多知名演员在该茶社演唱。徐州解放后，他积极参与并组织艺人为土改、镇压反革命、抗美援朝等政治运动宣传演出。1956年成立徐州市曲艺艺人联合会，被选为副主任。1957年，百花园曲艺场建成，组织曲艺组，他负责带领学员队且参加演出。1961年初，徐州市曲艺团正式建立，他又随百花园曲艺组参加了曲艺团。

刘宪松嗓音洪亮，唱腔苍劲浑厚，吐字清晰、有力，鼓板稳重；演出时正襟危坐，从不懈怠。他擅于作场（结构悬念等），故一直上座率较高。正如有的听众所说：“听他的书字字送耳朵眼里，一环扣一环，坐下就不想走。”他常演出的书目有《云台中汉》、《八美图》、《月唐》及新段子《千亩田》、《一锅稀饭》等。

纪鑫山（1906—1978）　南京白局演员，南京市人。自幼酷爱京剧，十六岁时入机房学习云锦织造技术，在南京艺新丝织厂当工人，并开始接触南京白局演唱艺术。他把京剧演唱的技巧，引入白局演唱；对白局〔满江红〕和〔梳妆台〕等大牌子曲的演唱，做了新的处理；在表演上，他也吸取京剧艺术的表演手段，在台上的亮相、眼神、坐式、面风等方面均能恰到好处。他同时学习、吸取扬剧演员高秀英“大陆板”中的多变技巧和锡剧演员王彬彬“清板”中的吐字韵味，形成了独特的“纪派”风格。他生就一副得天独厚的好嗓子，在京剧“玩友”中学习金派（金少山）花脸唱腔，颇有心得。其音质浑厚，运气归音得法，故唱来铿锵有力，使原来的嗓音优势得到了更充分的发挥，在“玩友”中有“南京金少山”之称。

1962年，纪鑫山正式调入南京市工人白局曲剧团，并参加剧团的创建工作，成为第一代“白局”专业演员。开始时他专职为“白局”培养新生力量，担任教学工作。后来也上台参加演出，为南京白局传统曲目的挖掘和整理工作做出了一定的贡献。

苏宪玉（1907—1947）　徐州三弦盲艺人，沛县苏庄人。早年家中贫寒，父亲务农为生。苏宪玉十四岁时拜县城三弦艺人杨金荣为师学艺，三年艺成，独立谋生。经常演唱的书目有《三省庄》、《破孟州》、《莲花盏》、《红筝记》等。他音色好，唱腔粗犷凝重，表人状物逼真生动。常有远近村民邀请他去说书，一唱几十天，留住不让走。

苏宪玉为人耿直，性格倔强，在同行艺人中享有较高威望。曾被举荐为金丝牌行会（由

算卦拆字、弹唱卖艺、卖牌三种行当的江湖艺人自发组织的一种群众性团体）会长。所传徒弟有蔡敬华、王绍华、何福华、赵本华、卢致华、陈福华、陈荣华等。

抗日战争爆发后，沛县县城于民国二十七年(1938)5月18日被日本侵略军攻陷，苏宪玉怀着民族义愤，联络同行盲艺人黄永庆、李居运，去找沛县第五区区长、中共党员李剑波，提出要求说："抗日救国，人人有责；有钱出钱，有力出力。我们都是盲人，不能扛枪上战场杀敌，但我们是艺人，有一技之长，我们要求政府把艺人们组织起来，成立盲人救国宣传队，宣传动员大家起来抗战救国。"李剑波听后十分感动。马上转告了县长冯子固，成立了沛县盲人抗日救国曲艺宣传队，冯子固亲自担任宣传队主任，并任命唐高瑞为副主任，主持日常具体工作。苏宪玉率先参加了宣传队，他以演唱三弦为掩护，在沛县西北部、微山湖沿岸一带地方，深入群众之中，积极开展救国宣传活动。民国三十五年(1946)农历八月十五日，八路军被迫北撤，国民党还乡团对没有北撤的共产党人及其家属，实行残酷报复:枪杀、活埋，手段极为残忍。第二年春天，苏宪玉带了一些财物前往山东省鄄城县探望老乡。北撤到鄄城的沛县人纷纷前来打听家乡情况，苏宪玉据实以告。有几人听说亲人被害，心忧如焚，于当夜私自潜回沛县，被国民党政府抓获后自首。在鄄城的沛县军政领导人闻报，以为苏宪玉动摇军心，苏因此被误杀，年仅四十岁。

孙建文(1907—1964)　　山东快书艺人，丰县师砦乡人。绰号孙麻子。八岁随父孙合银学唱渔鼓，十三岁能单独演唱。二十岁改唱渔鼓坠子。二十四岁拜铜山县快书艺人戚永立为师学唱快书。中华人民共和国成立后，他于1956年参加丰县曲艺艺人联合会，1959年调徐州市百花园曲艺团，1962年重回故乡。



孙建文身材魁梧，嗓音洪亮，赶集演唱，三五百人都能听清，上千人的大剧场里不用扩音器。他演出时爱穿大褂，歪戴礼帽，左手拿鸳鸯板，右手拿竹板，两者穿插使用。在《武松装姑娘》回目中，表演轿夫抬轿；在《闹南监》中，表演武松脚蹚大镣，均能引起听众强烈的共鸣。1957年徐州地区、徐州市联合举行的曲艺会演和同年江苏省首届曲艺会演，他演出的《武松装姑娘》均获一等奖。

孙建文演唱的主要书目是《武松传》中的《东岳庙》、《武松装姑娘》、《十字坡》、《武松赶会》以及《鲁达拳打镇关西》等。主要活动地区在山东济宁以南，安徽蚌埠以北的苏、鲁、豫、皖一带。1964年冬因吸烟引起火灾，烧死在草房里，终年五十七岁。

龚玉龙(1907—1967)　　徐州大鼓演员，新沂王楼人。自幼爱好曲艺，极爱听书，虽目不识丁，却聪慧过人，听后不忘。十六七岁时便常为群众义务演唱。二十二岁时拜大鼓艺人曹士杰为师，正式从艺。主要说唱书目有《东西晋》、《刘秀》、《大小八美》、《血手印》等。他演唱十分认真，不论听众多寡，都极卖力。表述偏紧迫，但思绪不乱。行腔走高音，而韵味

不丢。以此自成特色。书迷们赞他是“热血性子”。他身材魁伟，麻脸黑髯，性格粗犷，为人热情，且又十分注意团结艺人，因此，深得艺人和乡亲的敬重。民国三十一年(1942)后，受胞弟中共党员龚玉林影响，思想倾向革命，在敌我斗争形势异常激烈的艰苦年代，以自己在艺人中的威望，多次耐心做艺人思想工作，终使二三十名曲艺艺人长期在宿北革命老根据地为解放区军民演唱。民国三十四年十一月，宿北县政府为了更好地团结艺人，广泛开展文艺宣传活动，为巩固革命政权服务，决定举办艺人集训班。龚玉龙亲自召集二十六名曲艺艺人参加集训，并建立了宿北县曲艺队，他被选为队长。集训期间，他发动艺人并带头学唱新书，如《送子参军》、《减租减息》、《改造二流子》、《大脚好》等。民国三十六年春，新四军北撤山东，龚玉龙亦避离宿北根据地，携眷远奔南京、滁州一带演唱。民国三十七年底，家乡解放后，他重返故里，一边演唱，一边联络艺人并为重新建立艺人组织而奔走。中华人民共和国成立后，龚玉龙不计前嫌，代师收徒，认曾任国民党军官的顾振寰为师弟，引导他成为自食其力的艺人。1952 年 9 月，在县文化主管部门关怀下，新沂县建立了曲艺艺人联合会，龚玉龙被选为主任。1957 年 10 月，他参加徐州地区首届曲艺会演，演出《岳母刺字》，获老年纪念奖。1964 年春，响应政府号召，全家支边去新疆。因人地生疏，风俗各异，不再演唱。

李仲康(1907—1970)　　苏州弹词演员，浙江硖石人。出身评弹艺人家庭。父李文斌为弹唱《杨乃武》名家。十五岁从父学艺，习弹词《杨乃武》。艺成后为避开与兄李伯康在沪演唱相同书目，从不进上海演出。数十年间，李仲康对该书的故事情节、人物均作了丰富和发展，时代气息较浓。



李仲康说书开始是单档，曾唱过老“俞调”，因此调无法一曲多用，遂采用“自来调”，并在此基础上逐步形成有特色的“李仲康调”。此调弹唱时声音清脆洪亮，高亢有力，咬字准确，节奏较快，腔不长而委婉，爽朗动听，即使一句拖腔也韵味浓厚。后与儿子李子红拼双档演出，儿子弹奏琵琶风格独特，更增添了“李仲康调”的特色和韵味。

中华人民共和国成立后，李仲康于 1959 年加入苏州人民评弹二团，积极说新创新，先后编演过新书《丰收之后》、《姜喜喜》、《老木匠》、《王十朋》等。自编自演的开篇《不怕难》在电台播放后，曾产生一定的影响。1962 年至 1964 年，他用两年半时间记录整理了全部《杨乃武》，并无偿献给苏州市曲艺联合会资料室。其书艺传子李子红及徒张如秋、余韵霖、金丽生等。

刘立仁(1907—1977)　　工鼓锣演员，淮阴县老张集乡人。别名刘敬山。自幼随本乡工鼓锣老艺人郑首玉学艺，学成后在淮阴以北地区赶集唱书。民国三十一年(1942)参加地方抗日民主政府组织的淮阴县抗日艺人救国会，改唱新书，宣传抗日救亡和统一战线。民

国三十七年(1948)参加淮阴百艺工会，和各行艺人一起配合民主政府的中心任务，宣传减租减息和土改工作。1952年参加淮阴县曲艺协会。

刘立仁嗓音洪亮，唱曲吐字如铁珠滚落铜盘，因而有“刘铁喉”的绰号。他擅唱的传统书目有《八英义气图》、《水旱山》、《十三保》。小段，以短篇书目《单刀赴会》最为有名。

徐正凡(1908—1950)　　工鼓锣艺人，灌云县小伊乡人。艺名“一撮毛”。青年时认工鼓锣艺人张学孔为干爹，学唱工鼓锣。他勤学苦练，凡义父传授的书目，每篇章节，每段唱词，都要反复练唱。出师后，一举走红，年仅二十余岁。他演出时一丝不苟，作风严谨，从开场到收锣，始终精神百倍，不拖延时间。并常对同行说，听众花钱来听书，我们要对得起听众，有多大力，有多高艺，都要使出来，才能问心无愧。因此，深受各地听众欢迎。他擅演的书目主要有《五剑十三保》、《东周列国》、《八山蜀》、《金钢万福图》等。民国三十四年(1945)冬，参加解放区民主政府在杨集主办的曲艺艺人训练班，积极演唱了《穷人要解放》等新书目。中华人民共和国成立后，常为各行业演唱。1950年在南四队为百货行业演唱，一连数十场，累得当场吐血，仍坚持演唱。同年在唱《五剑十三保·打皇城大聚将》时，一口气点了一百余名战将，最后喊了一声“亲妈妈”当场栽倒，不省人事。后被书友们用担架抬回家，不久故去，年仅四十二岁。

蔡智崇(1908—1967)　　徐州大鼓演员，睢宁县刘圩乡人。艺名“老德”。从小爱听书、讲书。十五岁从师任玉金学书，十六岁登台，二十二岁成名。

蔡智崇善唱《回纹瓶》、《罗通扫北》、《薛刚反唐》、《隋唐》等书目。他的唱腔清脆，白口干净利落。抗日战争期间，他学唱《梁红玉击鼓战金山》、《戚继光战倭寇》、《扬州十日》等抗敌曲目，借以唤起民众。民国三十一年邳县沦陷后，汪伪政府教育局长卢恒业请他从政，日军在睢宁的驻防大队长佐藤是个中国通，派人请他去说书，他都断然拒绝，并于民国三十三年和三十四年先后送徒陈怀宽和四弟蔡智乐参加新四军。

中华人民共和国成立后，蔡智崇以《薛刚闹花灯》曲目参加1952年春睢宁县第一届曲艺会演，获“曲艺魁首，书场之冠”的荣誉匾；第二年徐州所属八县一市曲艺会演，他以《回纹瓶》参演，获“八县曲艺之最，淮海绝唱名流”彩匾。

谭凤庭(1908—1977)　　扬州评话演员，海安县人。学名谭臻，字德润。自幼丧父，由伯父领养成人。伯父系清末秀才，中过武举，凤庭自幼受其熏陶，颇通武艺。十六岁时伯父病故，至南通投奔从其伯父习武的师兄金长海。在金长海的“滩簧”戏班里演丑脚，改艺名为金美芳。同时结识唱青衣的女演员金凤霞。后因金凤霞在石港被恶少调戏，谭凤庭力抗恶少，携金凤霞回到金的祖籍苏州，结为夫妇。之后，谭凤庭从岳父学苏州评话《封神榜》和《岳传》。但因谭凤庭不精通吴语，金凤霞女档又上不了书台，生活日渐艰难，复又投靠师兄金长海，在南通东乡唱戏。此时，在海门巧遇说书艺人张寿松，他听说谭凤庭会说《岳传》，就用自己说的《残唐》与之换书。民国二十九年(1940)金凤霞病故，谭凤庭只身回到海安，

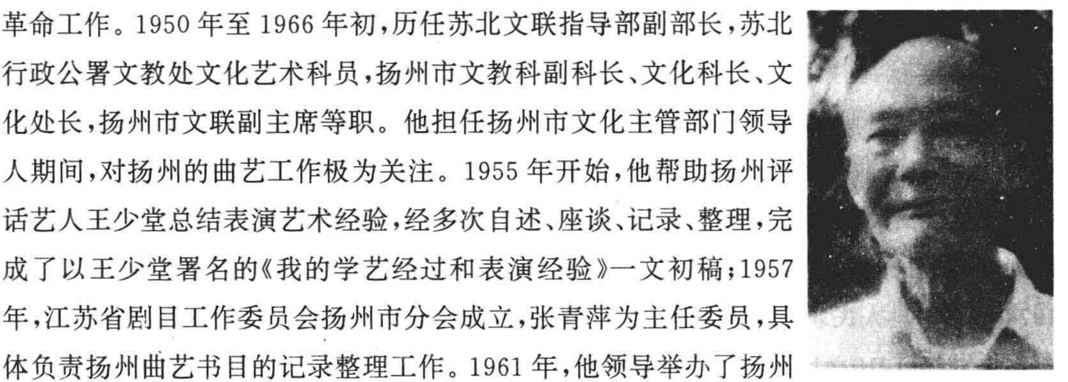
挂名于扬州弹词艺人周少庭名下，改名金幼庭，说扬州评话。中华人民共和国成立后，归宗姓谭，又从扬州评话艺人马凤章学《水浒》，取艺名谭凤庭。后收徒蒋荣华，艺名“谈笑天”。“文化大革命”开始后受到迫害。1977 年去世。

冯玉坤(1908—1981)　　徐州大鼓演员，邳县港上乡大范村人。出身艺人世家。五岁随父赶集学书，后拜新沂县窑湾镇大鼓艺人石占英为师。十岁起在港上街登场演唱小段，后受雇给王庄冯四放羊五年。民国二十七年(1938)正式开始演唱生涯。他演唱过的书目多达三十余部，群众送绰号为“冯大肚子”。他擅长演唱《西汉》、《中汉》、《东汉》、《后汉》。常把唐书、宋书、明清时期评书中的情节加以改编，溶进《汉书》中演唱，使《汉书》的故事更加曲折生动。改编后的四部《汉书》成为冯门的独特书目。

冯玉坤注重表演，尤擅表演反面人物。在《雁门关诓印》中表演潘仁美三变脸，因此得绰号“活潘洪”。他还善于从戏曲表演中吸取营养，效法生、旦、净、丑的程式动作，插入书中表演。表演打斗场面，能使蹦、跳、劈、刺，在书台上让人看得惊心动魄。他天生一副好嗓子，音域宽洪，音质纯正，打五鼓三板是他的拿手活儿，打“凤凰三点头”更令听众喝彩。

1957 年，冯玉坤参加徐州地区专业曲艺会演，演唱《单刀赴会》获优秀演出奖。他曾任邳县曲协副主任。一生收新沂、宿迁、邳县、山东苍山等地徒弟十一人。

张青萍(1908—1981)　　扬州曲艺活动家，泰兴县人。民国三十年(1941)在泰兴参加革命工作。1950 年至 1966 年初，历任苏北文联指导部副部长，苏北行政公署文教处文化艺术科员，扬州市文教科副科长、文化科长、文化处长，扬州市文联副主席等职。他担任扬州市文化主管部门领导人期间，对扬州的曲艺工作极为关注。1955 年开始，他帮助扬州评话艺人王少堂总结表演艺术经验，经多次自述、座谈、记录、整理，完成了以王少堂署名的《我的学艺经过和表演经验》一文初稿；1957 年，江苏省剧目工作委员会扬州市分会成立，张青萍为主任委员，具体负责扬州曲艺书目的记录整理工作。1961 年，他领导举办了扬州市首届曲艺观摩会演和扬州评弹流派观摩演出。他曾三次带领曲艺演出团体参加江苏省和全国的曲艺会演。每次会演前，他都精心过问书目的选定、修改、排练和表演经验的总结。在这期间，他核对了全部扬州评话《水浒》四个十回的记录稿，为王少堂演出本《武松》的出版写了“前言”，并撰写了《扬州评话老艺人王少堂》，评介了王少堂的主要艺术成就。



1962 年起，张青萍致力于抢救扬州曲艺的遗产工作，他组织大量人力，全面记录扬州曲艺的传统书目，保存了《水浒》(由南京市文化局记录)、《三国》、《清风闸》、《绿牡丹》、《济公传》、《西游记》、《珍珠塔》、《双金锭》、《刁刘氏》、《双剪发》等评话、弹词书词三千多万字的记录稿。同时，编印了《扬州评弹》资料三集，清曲资料一集，保存了许多扬州曲艺的珍贵史料。

1966年“文化大革命”开始，张青萍受到冲击，在《扬州日报》上被公开点名批判，戴上”扬州市文艺界一个彻头彻尾的封建主义、资本主义旧文化的卫道士”、“钻进党内的资产阶级代表人物”的帽子。1979年，中共扬州市委为其平反。

张家诚(1909—1974)　徐州大鼓演员。睢宁县邱集乡人。字立业，生于大鼓世家。父亲张绍聘大鼓艺术造诣较深，在苏北、皖北颇有影响。家诚自幼随父学书，继承了家传书目《精忠岳传》、《月唐》和《金枪北宋》。

张家诚基本功扎实，鼓板、唱腔、白口皆好。鼓板打法花哨，有〔单出头〕、〔紧急风〕、〔风穿牡丹〕、〔凤凰三点头〕、〔浪里翻花〕等打法。他的演唱，拖腔送韵能声贯全场，唱腔与板眼配合默契。他的白口清晰，无虚词废字，他的书中人物处处出情。他常说：“说透人情才是书。”他的《开弓降兽》、《李白醉写》、《调寇审潘》等许多称为“单把棍”的看家回目，段段精彩。《牛头山》从牛皋下书 到高宠挑滑车，原书仅一回，张家诚可唱四场，每场四回，计十六回，比原书扩充十多倍。书情发展合情合理，且演唱精彩，如《岳飞点将》一场，说得威武、雄壮，听众称他是“活岳飞”。

中华人民共和国成立后，张家诚配合中心任务，编写了《东风生产队》、《学习雷锋》、《一分钱一两米》、《计划生育》等数十个小段儿演唱。说唱新书时，他又编写了《白毛女》、《新儿女英雄传》、《林海雪原》三部大书。在《林海雪原》中创作唱词约一百段，并以《九龙会》(即杨子荣智取威虎山)一场，传授给全县艺人，以推动新书目演唱。

1950年秋，张家诚当选为睢宁县人民代表大会代表，同年当选为睢宁县首届曲艺界联合会会长。11月作为文艺界代表，出席县第一届政协会议。1952年参加淮阴地区文艺会演，演出自编曲目《白宫三报告》，获演出一等奖。1957年参加徐州地区、徐州市联合举办的文艺会演大会，演出《高宠挑滑车》获一等奖。同年以此曲目参加江苏省第一届曲艺会演大会，获荣誉奖。1966年6月“文化大革命”开始，他作为徐州曲艺界“霸头”被批判。1974年睢宁县人民政府为他平反。

朱发仁(1910—1950)　唱麒麟玩友，扬中县联合乡人。自幼爱好唱麒麟，十三岁正式登场，此后每逢春节均外出演唱。

朱发仁演唱麒麟很有天赋，人称“急口才”、“眨眼翻”。他编得快，接得快，见什么唱什么，点什么对什么，既能唱《二十四孝》、《二十四怕》、《九碗八碟》、《十把洋伞》、《十房媳妇》等若干传统小段，还能唱《华容道》、《借东风》、《孔明借箭》、《乌龙院》、《逼上梁山》、《水漫金山》等《三国》、《水浒》、《白蛇传》长篇书目中的选回。唱词全由七字句组成，其中不少唱词由他自编。一个选回可唱半个多小时。因演唱幽默风趣，妙语连珠，很受群众欢迎，被公认为唱麒麟的高手。他的演唱组有胡琴伴奏，成员不固定，每年春节都从初一唱到初六。范围遍及扬中县主要乡镇，邀请者甚多。他制作的麒麟道具，做工精细，全身闪闪发光，个头较大，别具一格。

徐学智(1910—1955)　启海弹词演员，启东县大生二厂人。幼时读过私塾，后做过工。民国二十七年(1938)拜苏州弹词艺人柳莲堂为师，唱启海弹词(当时称“弦子书”)。学成后，以他幼时读古文的“诗词调”结合当地的民间小调，开创启海弹词的新腔。

徐学智弹唱的书目，主要有《合同记》、《玉蜻蜓》。书词都经他重新改编，唱词注重音乐性和文学性，能雅俗共赏。他尤擅唱悲惨情节，一曲唱完能催人泪下。民国年间，他一直单档演出。中华人民共和国成立后，收了个女弟子顾玉兰才拼双档。此外，还收有艺徒陆锦元。

陈玉君(1910—1959)　徐州琴书盲艺人，绰号“瞎九”，沛县鹿湾乡孙庄村人。他先天双盲，九岁时，其父即请盲艺人孟传贞授艺。学艺时，他常常用手指击打肚皮或用小棍敲着铜盆，曲不离口，勤学苦练。他不满足继承一家之长，常跑十几里路追随外来艺人边听边学，因而技艺日进。十四岁时，初试琴弦，竟一鸣惊人，许多听众听后自动凑钱为他买弦，故有“瞎九买弦不花钱”之说。从此就在本村邻乡演唱。抗日战争前，主要演唱于徐州市。他不因某地收入丰厚而流连，偏爱走街串巷，扩大演出地区。徐州市的每一条大街小巷都有他的脚印和琴声。

民国二十八年(1939)，陈玉君加入了沛县盲人曲艺救国宣传队。在培训期间，他不仅把所教的《抗战救国鼓词》中的唱段全学会，而且还自编了几个抗日曲目。此后，他走遍游击区，又常深入敌占区演唱，成为宣传抗日的积极分子。

陈玉君聪颖过人，大凡唱段一听就会，又善于模仿名角的腔调，采众家之长，创造了自己的唱腔和弦曲。他的唱腔挺拔高亢，唱男腔大腔大调，粗犷厚重，唱女腔则悠扬婉转，音秀声美。他吸收地方剧种和别的曲种的曲调，以梆子腔的高亢激越，去表现人物；吸收“拉魂腔”的缠绵流畅，来倾泻感情。他擅长抒情曲目，不论是唱腔、道白、还是独奏，总是把感情融入其中。唱〔寒调〕时，婉转悲凉，在运用〔垛子板〕时，说似唱，唱似说，节奏稳准，干净利索。他看家曲目《刘二姐算卦》中花腔连珠，婉转多变，后来被作为徐州文化艺术学校的传统教学曲目。

中华人民共和国成立后，他不仅活跃于当地乡村，而且先后到过山东枣庄、兖州、曲阜、济宁、滕县和甘肃的兰州等城市。1957年他拉的坠琴《百鸟朝凤》被县广播站录音广播。同年，在徐州专区曲艺会演时，他演唱的琴书《刘二姐算卦》获演出二等奖。1958年6月，参加江苏省曲艺汇报演出，又以这个曲目受到大会好评。1957年他被选为沛县曲艺联合会第一届委员；1959年4月，被徐州专区文化艺术学校聘为琴书教师。这年12月31日雪后返家时，不慎跌进朱庄的机井里淹死。

张明爱(1910—1972)　苏北琴书演员，宿迁人。十四岁随琴书艺人徐广才学艺，二十岁时在徐、淮和皖北一带即小有名气。抗日战争中曾留居南京演唱谋生。民国三十二年(1943)春，回乡参加中共泗宿县县委举办的“抗战艺人训练班”，积极演唱抗日节目。当年

秋，在宿迁西南埠子镇演唱抗日节目《送郎参军》时，被伪军队长蔡九香抓获。蔡对他的演技很赏识，软硬兼施，要他为日伪宣传，演唱反共节目，并在饭店摆酒宴请。张明爱以上厕所为名，从饭店后门阴沟中逃脱。

张明爱的唱腔优美、音色柔和、《打蛮船》唱词达三千多句，他能一气唱完。在宿迁环城路书场一月重演三十遍，场场满座。他还能演唱《李双喜借年》、《刘公案》等十多部长篇书目。1956 年淮阴市举办的首届曲艺会演，他演唱的《断桥会》获演出一等奖。

叶德均（1911—1956）　曲艺理论家，淮安人。淮安中学毕业后，考入复旦大学中文系。民国二十三年（1934）毕业，后返乡采风，潜心研究中国小说、戏曲和民间文学。后在广州中山大学出版《淮安歌谣》。民国三十三年任教于浙江省湖州中学、青年中学。民国三十五年（1946）底，任湖南大学中文系副教授。两年后任云南文法学院（云南大学前身）中文系教授。他著述的《宋元明讲唱文学》将说唱艺术划分为乐曲系和诗赞系两大系统，系统地对宋代陶真、涯词，元代词话，明代盲词、瞽词、弹词、叙事道情，清代弹词、鼓词、大鼓书、快板书及牌子曲、宣卷等的分类、结构、特点及相互关系和 一些演唱者的技艺作了全面论述。中华人民共和国成立后，他写定或重写了有关江苏几位清代曲艺作家和艺人的考证文章。



叶德均从十四岁起在淮安收集整理谚语、歌谣和民间故事，十八岁开始在广东中山大学文科研究所的《民俗》、《俗文学》、《通俗文学》以及《中央日报》、《京报》、《国语周刊》等报刊上发表了六十余篇近五十万字的论文。其一生著述甚丰，除由赵景深、李平为其整理出版之《戏曲小说丛考》外，尚有《俗文学论集》、考订小说、弹词的《鱼衣集》和《明代戏曲作家史料》。1956 年 7 月 6 日在云南大学逝世，年仅四十五岁。

曹振铎（1911—1976）　工鼓锣演员，灌云县南岗乡水塘沟人，幼时读过私塾，青年时代酷爱古典文学，尤喜明清通俗小说、话本。他记忆力极强，经常把阅读过的小说讲给群众听。抗日战争爆发，为减轻家庭负担，他离家从艺。他没有拜师，全靠自己琢磨钻研。从艺后，为广结江湖好友，其演唱收入大都用于资助艺人集会。民国二十九年（1940）秋，工鼓锣艺人为提高社会地位、切磋演唱技艺、加强各门派之间的团结，在涟水县成立行会组织“工鼓锣艺人大会”，曹振铎被选为灌云县分会会头。以后，他自筹资金，每年召集一次分会，具体解决一些会员的实际问题，因而深受同行的尊重和爱戴。民国三十五年（1946），第四次工鼓锣艺人大会在灌云县汤沟镇召开，推举曹振铎主持。会议期间，各门派交流书目，讨论表演技巧，知名艺人作示范演唱，解决门派之间的矛盾等等。曹振铎在其间起了积极的协调作用。第二年部分艺人随新四军北撤，解放区被国民党攻占，工鼓锣艺人大会活动停止，曹振铎返回乡里半农半艺。

曹振铎在从艺过程中，一方面把流传的曲(书)目加以再创造，使之更加适合于艺人演唱，适应听众口味。一方面把一些古典小说按照工鼓锣的演唱特点，改编成演唱本，并传给同行。他演唱的代表性曲(书)目有《三国演义》、《十把穿金扇》、《隋唐演义》等中长篇。由于他会的曲(书)目丰富，又能自编曲目，广大艺人戏称他为"破书箱"。

张宜琴(1912—1942)　　徐州琴书女艺人，原籍沛县，后居徐州市。绰号"张二妮"。自幼跟父亲张绪一(琴书玩友)学唱，其兄张宜明为其拉弦。她聪明好学，父亲的技艺很快被她学会，并先后在乡村、集镇唱响。后又向琴书艺人徐训格学艺年余。十七岁时到徐州献艺、定居，成为徐州琴书的第一代女艺人。

张宜琴打破演员手打拍节板坐唱的常规，首创站唱，发展成为说、表、唱、做的综合艺术。民国二十一年(1932)与梆子戏女演员贾福兰交好，学了不少手、眼、身、法、步的表演技巧。她的唱腔圆润甜美，表演潇洒大方，台风文雅自然，为了丰富上演书目，她花重金向渔鼓艺人孙合震学唱《金杯换玉杯》、《龙庆海投亲》、《金钱记》、《打连科》、《小香姐拾棉花》、《张廷秀赶考》和《王林休妻》等书目，并改成琴书演唱。她尤擅演唱《王天保下苏州》、《卖油郎独占花魁》、《双锁柜》、《雷宝童投亲》、《罗衫记》等书目。《王天保下苏州》最早是个三百多句的小段，经她加工、丰富，发展成中篇。

张宜琴收过三个徒弟：侄女张尊侠、外甥女小秀和小英。后因婚姻挫折，气恼成疾，于民国三十一年病故。年仅三十岁。

平雄飞(1912—1968)　　苏州评话演员，无锡县安镇孟家桥村人。小名阿康，又名文魁。幼年丧父，九岁由其在苏州城里的姨母扶养。少年时当过饭店小伙计，因常听"戤壁书"，酷爱评话。他把尤少台的《封神榜》听得熟而能背。抗日战争时期回乡，生活困难，就到附近乡镇茶馆说书，由此踏上书坛。

平雄飞的演出书目《封神榜》、《金台传》都是无师自学的改编创作书目，演出效果良好，受听众好评，亦曾遭到同行嫉妒。无奈只得投拜光裕社擅演《金台传》的莫天鸿为师，后师徒相约，师生不得同地演"敌档"(唱对台戏)。

平雄飞演出的书目，中华人民共和国成立前以《封神榜》为主，其后以《金台传》为常演书目，并新编了《霍元甲》和《闹江州》。他的《封神榜》从姜子牙卖面粉说到灭商立周众将封神，共九十回，前后可演三个月；《金台传》从武场开考说到金台发配淮安，共演三十回。群众赞誉他是《封神榜》中的"活子牙"、《金台传》中的"活石猴"。

1953年起，平雄飞先后收徒平瑞飞、俞仲飞、唐筱飞、席天飞、张倩五人。1959年进常熟市评弹团，1964年"四清"运动时被清退回原籍。1966年"文化大革命"开始后受到冲击，1968年5月在家乡投河身亡。

张学孔(1912—1973)　　工鼓锣演员，灌云县龙苴乡人。绰号"掷弹筒"。青年时代跟灌云县伊山镇艺人徐五爹(名不详)学唱工鼓锣。出师后设摊唱书，主要书目有《残唐》、《姚

俊征南》、《薛仁贵征东》等。他以嗓音洪亮称著，夜晚在广场演唱，人称二里外可闻其声。他的演唱讲究气势，尤以两军对阵的“刀马词”最为拿手。如他演唱“薛仁贵大战盖苏文”，两军对垒，摆兵布阵，一百五十句唱词，一气呵成。他还能结合唱词内容运用口技，表现兵刃的撞击声、士卒的呼号声，战马的奔腾和嘶鸣声等激烈场面。他的演唱绝无“水词”，无论说与表都直截了当；锣鼓点也节奏鲜明，从不拖延时间。他说：“唱书要干净利索，听众最怕听‘拖死驴’的书（即拖泥带水、磨蹭时间），十分钟弄不清来龙去脉，你供夜饭人家也坐不住。”久而久之，群众中流传一句歇后语：“张学孔唱书——说死就断气。”中华人民共和国成立后，张学孔参加灌云县曲艺艺人协会，坚持演说内容健康的书目。他为人义气、尊重同行、尊重听众，深得人们的敬重。

赵永卿(1912—1977)　　徐州评词艺人，铜山县板桥人。幼读私塾，后家贫辍学，改学评词。单独演出后，常在铜山县、贾汪、邳县一带活动。中华人民共和国成立后，进入徐州安家。1958年秋，艺人在“大跃进”中自愿结合组团，赵永卿被选为团里的管理委员会委员。1961年1月徐州市曲艺团正式建立，他仍为团管委会委员。1964年秋，成为徐州市曲艺艺人联合会成员。

赵永卿擅演的传统书目有《大红袍》、《恶僧传》、《回龙传》，新书有《铁道游击队》、《智取威虎山》等。还自编有描写反清复明内容的《燕岳争岛》。他有古文基础，在书中常引经据典，并通俗地加以解释。他特别善于用诗词歌赋来绘景状物、刻画人物。

赵永卿的表演干净利落，讲求神似和虚拟，如形容蹿房越脊时，两手在桌案上轻轻一拍，“嗖”的一声，头部应声仰起，两眼随着上指的右臂看去，这时场内往往鸦雀无声，观众也跟着他向上看，仿佛真的有人蹦了上去。他的徒弟主要有张继富、周震、陈学彰等。

萧亦五(1912—1977)　　曲艺作家、活动家。湖北光化县人。原名萧毅武。十五岁时从军，曾参加过民国二十六年(1937)的“淞沪战役”。伤残后改武习文，得老舍等人介绍，于民国二十七年(1938)在武汉参加中华全国文艺界抗敌协会。后到重庆从事小说、散文创作，被誉为“中国的丘八作家”。抗日战争胜利后，随国立编译馆迁南京。其后对一些地方曲艺如京韵大鼓、河南坠子、鼓词等发生兴趣并参与创作，还和在宁的山东快书艺人高元钧合作，记录了快书《武老二》演出脚本百余万字。

1949年7月，萧亦五参加了中华全国文学艺术工作者代表大会，当选为中国曲艺改进会常务委员兼联络部长。回到南京后，任南京市军管会文艺处民艺组组长。1951年，军管会文艺处为贯彻中央人民政府政务院关于戏曲改革工作“改戏、改人、改制”的指示，他和民艺组成员在夫子庙举办戏曲人员讲习班，并组织京戏、地方戏、曲艺三个改进会，他兼任戏曲改进会主任。1954年春起，他接受江苏省、南京市文化局委托，放弃了自己的文学创作，致力于录音、整理扬州评话老艺人王少堂的《水浒》，武、宋、卢、石四个“十回”，计五百万字左右。并针对王少堂的说书艺术，撰写了多篇评价文章。他主编的《跨海东征》曲艺

集于1950年上海正风书店出版。出版发表的曲艺作品有鼓词《中和桥的仇恨》(1951年上海通联书店出版)、《枪毙恶霸萧月波》、《郭师傅钓鱼》(北京宝文堂出版)、山东快书《闺女劝娘卖余粮》、相声《解放台湾》等。1956年，萧亦五任南京市文化局副局长。1957年被错划为"右派"后，降职降薪(现已纠正)，至南京市文联当资料员。1965年作为老弱病残类人员退休。1977年12月5日患脑溢血去世。

张荣生(1912—1978)　　常州道情演员，武进县三井头长沟村人。十六岁从师朱阿福、屠产法学艺，随师当下手帮腔"拖下板"，十八岁始在武进县各乡镇茶店单独演唱。民国三十五年(1946)进入常州市内，在东门外悦和茶店开业演唱《玉蜻蜓》、《三国》、《万年青》和《金台传》等书目。1950年定居常州，1954年加入常州市曲艺工作者联谊会。1955年兼说常州评话。1958年加入常州市曲艺团，为主要演员。

张荣生说表多用常州、武进村巷俚语，每以乡言、农谚和风土习俗穿插，自然贴切，如谈家常。他嗓音略带沙哑，以唱〔平调〕、〔长三调〕最为拿手。与顾友梅、张唯一为二十世纪五十年代常州道情的三个响档。1957年参加江苏省首届曲艺会演，演唱蔡培伦作的短篇《东山岛的小姑娘》，获优秀表演奖。

徐立业(1912—1985)　　工鼓锣演员，灌云县伊山镇人。艺名徐大嘴。出身工鼓锣世家。自幼随父徐广顺学艺，少年时代即登场献艺。后又投响水县声名卓著的工鼓锣艺人周先生(名不详)门下，习艺三年，再次登台时，便名声远扬。

徐立业为人机智，有强烈正义感，抗日战争胜利前夕，积极参加中国共产党领导的杨集工鼓锣艺人训练班，并到各地演唱新书目，宣传革命道理。一次因唱新书《穷人要解放》，在龙苴被国民党保安队周发乾逮捕，徐随机应变，当场演唱杜撰的"海州传"，历数海州地域的历代名人，随口将周发乾列入，得以获释。后到汤沟、沭阳等地继续演唱新书目，又遭当地"和平军"队长杨九洲的追捕。抗战胜利后，国民党向解放区发动进攻，徐立业随解放军北撤，下山东一年多，为部队、民工演唱，鼓舞士气。民国三十七年(1948)冬返回灌云参加新成立的灌云县曲艺协会。1964年后任灌云县曲艺协会副会长、会长。他积极参与编演新书，演出过《学大寨》、《野火春风斗古城》、《烈火金刚》、《沙家浜》等新书。

徐立业演唱的工鼓锣，通俗风趣。锣鼓点娴熟，敲出的花锣，同行无不交口称赞。他演唱时表情细腻，喜、怒、忧、思、悲、恐、惊，真实感人。代表性书目主要有《杨家将》、《小月唐》、《八山蜀》、《云台中汉》、《郭子仪》等。他为人好友，不贪钱财，不以艺欺人，为广大听众及同行称道。

张幼臣(？—1970)　　南京评话演员，南京人。其父张雨臣擅说《济公传》，外号"活济公"。幼臣幼年曾读私塾四年，常到书场听父亲说书。天长日久，能在小朋友面前学父说书。因口吃，父亲不希望他说书，遂送他到皮匠铺学徒。民国二十六年(1937)日军侵入南京，幼臣离家出走，流浪到云、贵、川三省打工。期间，他对各地社会情况、风俗习惯有所了解，方

言土语都有所掌握，还矫治了“口吃”。抗日战争胜利后返回南京，其时父亲已去世。为了谋生，决心继承父业。他翻阅、背诵父亲留下的话本抄本，同时向老艺人求教，并拜李长林为师，技艺很快得到提高。

中华人民共和国成立后，张幼臣一度去上海卖艺，1958 年应南京市文化局邀请，参加南京市曲艺团，并担任副团长。此时，他与评话演员孔幼平、南京市文化局干部张骏良根据革命烈士事迹创作了短篇评话《雨花台上红旗飘》，参与江苏省第一届曲艺会演，获演出奖，并在江苏人民广播电台播放。后又参加全国第一届曲艺会演，中共中央宣传部部长陆定一亲手授予他“评话艺术家”奖状。

张幼臣以南京官话说表，也擅用各地方言塑造人物。四川话、湖北话、安徽话、扬州话、上海话、山东话、北京话等均得心应手。说表中每当重要人物重复出现时，不需报告，方言一出，听众就知何人出现。听众形容，听张幼臣说书“闭上眼就像在听一台戏”。

张幼臣常演书目有《七侠五义》、《济公传》、《水浒》、《后水浒》、《周侗》、《三门街》、《乾隆下江南》等，尤以说《周侗》与《乾隆下江南》最为拿手。



黄少章（1913—1963）　扬州评话演员，原籍泰县，后移居扬州。幼从父黄干章学《八窍珠》，出道后先在苏北里下河一带演出。二十世纪三十年代到镇江演出，以姐夫王少卿的关系，认识说《八窍珠》的名家朱德春。他停了两档业务，专听朱德春的书，潜心揣摩，书艺大进。不久成为书坛“响档”之一。1953 年，曾在上海人民广播电台播讲《八窍珠》，每日半小时。1962 年回扬州演出并加入扬州市曲艺团。次年即着手笔录书词，写了十多万字后病故。

朱文坦（1913—1985）　工鼓锣演员。涟水县前进乡人。小学文化程度，出身于贫农家庭。抗日战争爆发后参加八路军。民国三十年（1941）参加中国共产党，在战斗中英勇杀敌，以战士、班长、排长、连长升到营教导员。抗日战争胜利后转业从事商业。出任涟水县花纱布公司经理。他热衷地方曲艺，1949 年征得上级领导批准，毅然离开工作单位，拜涟水县工鼓锣艺人靳华章为师学艺。他有一定文化水平，不到半年便能提锣唱书。1957 年之后，一直担任涟水县曲艺协会副会长。1963 年社会主义教育运动开始，因对党的政策提出自己的看法，被“社教团”定为阶级异己分子清除出党，直到 1978 年才得甄别恢复党籍。

1963 年以后，朱文坦创编了新曲目《夺印》，他和钱玉华合作改编创作了《烈火金刚》。在《肖飞买药》的基础上，他进一步创作了《肖飞二买药》，后一直编到《肖飞九下保定府》，把自己战争生活中所见的英雄人物、战争场面、惊险事迹和地痞及反动官僚等都编写到书目中来。

朱文坦晚年患脑血栓，完全丧失了演唱能力，但他仍然坚持整理了传统曲目《六珠楼》

使之传世。1985年逝世。涟水县曲艺协会为他树立了“曲艺大师朱文坦先生之墓”的墓碑。

韦家荣(1913—1985)　海州宫调牌子曲女演员，赣榆县金山乡小河埃村人。十八岁嫁与同乡京剧名票顾绍明。婚后，丈夫进戏班，她流动卖唱。韦家荣善吹拉弹唱。一副天赋的好嗓子，音亮且圆，善于喷口。每逢春夏二季，奔走于沿海，有时被邀上船，由渔家包段子；有时借上一张方桌撂地；更有的大娘大嫂们相凑几文，拉她到家点曲听唱；如碰巧遇上几位玩友帮忙操琴，她便自击瓷碟，场上分外热火。

中华人民共和国成立后，韦家荣的艺术生涯趋于正常，所唱《孟姜女万里寻夫》和《小寡妇上坟》尤其精彩。其代表性曲目还有《打蛮船》、《狮子楼》和《白蛇传》等。

沙克毅(1914—1958)　启海评话演员，启东县久隆镇人。毕业于上海复旦大学美术系。因染赌博、吸毒恶习，把祖传家产败光。为了生活，自学评话。民国三十六年(1947)拜苏州评话艺人陆晋卿为师，学《七侠五义》。学成回启东后，研究改编了《岳传》和《卢俊义》上演。他有文化又有丰富的社会阅历，改编的《岳传》突出“武场比武”和“大战牛头山”两个关子，着重表现岳飞的文韬武略和忠君爱国思想，主题鲜明。改编的《卢俊义》，强调卢俊义被逼上梁山的原因，情节紧凑，注意制造“肉里噱”，娱乐性强。此二书目在启海地区有广泛影响；他还集“少林女侠”、“洪杨”故事编演《虎啸龙吟》，并以“大书小做”、“武书文说”为表演特色。中华人民共和国成立后，参加海门县评弹协会。1956年转入启东县评弹协会。1958年6月，患脑膜炎病逝，年仅四十四岁。

孙朝书(1914—1976)　徐州评词演员，宿迁人。出身乡绅家庭，家境殷富。少时读私塾，二十岁高中毕业，受进步思想影响，痛恶当时社会，把自家土地租给佃户而不收租。至土地改革时，主动交出土地，专以评词表演为生。他未拜师，全凭看书编演，自己琢磨。其看家书目有《三侠剑》、《七侠五义》等。他改编演出的《镖打九江王》和《单刀会七义》。于1956年参加淮阴地区第一届曲艺会演，获一等奖。他善于用不同声音表演各种人物，说到《三侠剑》中刚直无私、侠肝义胆的“神镖将”胜英时，声音铿锵、洪亮、刚劲有力。当丑脚“金头虎”贾明出场时，则语言诙谐、幽默、滑稽，使听众笑声不止。听众送他“活贾明”之美称。中华人民共和国成立后，任宿迁县第一届政协委员。1961年参加宿迁县曲艺队。1966年曲艺队撤销，他被下放农村。

张凤琴(1914—1978)　徐州琴书演员，泗洪县人。十岁时随舅父陈景兰习艺。经两年勤学苦练，不仅弹、拉、说、唱样样都会，还能表演几个小段。后经舅父介绍拜琴书艺人童道仁为师。得师真传，技艺大进。二十二岁与琴书艺人周氏结婚。民国二十七年(1938)，携妻儿到南京谋生定居，先后在夫子庙、鼓楼、新街口、三牌楼等露天书场说书。其演出曲目有《血书白绫记》、《大唐传》、《薛家将传》、《封神榜》、《刘伶醉酒》、《鞭打龙袍》等。其中《血书白绫记》为他最拿手的书目。

中华人民共和国成立后，张凤琴参加南京市曲艺改进会，并积极参加各种宣传演出活

动，沿街说唱新曲目。他演唱的新曲目有《一定要解放台湾》、《林海雪原》、《烈火金刚》等。四十岁后，经常为徒弟和儿子弹琴、敲板，担任伴奏。

1958年，南京文艺界积极响应号召支援工业建设，张凤琴父子于1959年转业到南京制药厂当工人。1961年退休离厂，重操旧业，在下关区文化馆定点演唱琴书。不久，又转到安徽省来安县文化馆曲艺队演唱。

王金生(1914—1984)　童子书演员，南通闸东乡人。小名野侯，12岁进纱厂当童工。日本侵略军占领南通后被解雇回乡。迫于生活，于民国二十七年(1938)跟堂叔许海山学唱童子书。虽半路习艺，凭他聪明刻苦和一副好嗓子，先后学会了《李兆庭写退婚书》、《陈子春》、《白马告状》、《王清明合同记》、《师徒上路》等书目。尤擅唱《李兆庭写退婚书》和《师徒上路》。他的演唱张弛自然，深受同行和听众的赞颂而扬名乡里。

中华人民共和国成立后，当地一度将童子书改革成童子戏。1958年成立的南通市童子实验剧团，王金生任团长，并任南通市政协委员、南通市文联理事。

邢桂新(1915—1976)　徐州琴书演员，安徽省萧县人。又名邢培生，绰号"邢老黑"。自幼学唱扬琴(琴书)，起初学唱些小段如《罗成算卦》、《吕洞宾戏牡丹》及《王天保下苏州》、《丝绒记》等。单独演出后，改唱传统长篇书目如《三省庄》、《薛礼征东》、《月唐》、《西唐》、《反唐》和《杨家将》、《呼延庆打擂》、《孟丽君》等。

邢桂新嗓音甜润，唱腔优美，自个打琴自己唱，很少道白，且多为较缓的〔垛子板〕。其书目内容大多是才子佳人的"针线匾词"，即使打斗场面，也是"武戏文唱"，从不拖泥带水，更没有污言秽语，很受听众、特别是媳妇姑娘们的欢迎，常常在一地一唱就是几个月。

邢桂新早期在萧县、砀山县等地演出。抗日战争胜利后，进徐州落户，并在北关利民市场搭起书棚卖艺。中华人民共和国成立后，一度去天津演唱。1961年1月参加徐州市曲艺团。1964年秋，下放到徐州市曲艺艺人联合会，到过兰州、乌鲁木齐等地演唱。先后收徒罗永爱、马永爱、夏志强等。"文化大革命"期间在徐州铁路枢纽工地(北站)干小工，当时任工地民兵营长兼教导员的张道谨，支持他常给民工演唱。

1976年12月8日，邢桂新得知准许曲艺队恢复演唱活动，异常高兴，喝过酒连夜回忆并书写传统书目纲要，准备演唱，由于兴奋过度，得脑溢血逝世。

潘洪德(1915—1980)　苏北琴书演员，沭阳县周集乡人。绰号"大水缸"。生于清贫的农民家庭。十七岁时拜泗阳县琴书盲艺人丁士云为师。他学艺刻苦，只一年半就学会了《李官保投亲》和《花棺案》两部书，并能离开师傅，开场唱书。

中华人民共和国成立后，潘洪德致力于编演新曲目。反映革命历史斗争的《郯城传》原只能唱三场，他根据当年革命斗争的历史事实，吸取传统书中的表现手法进行再创作，增加到十二场。内容惊险曲折，情节引人入胜，人物性格鲜明，且富有地方特色。人们把精雕细刻、蔓上生枝的说唱手法说成是"加水"，便送他一个绰号叫"大水缸"。

潘洪德的坠琴和扬琴演奏最具特色，常用的琴书曲牌〔百鸟朝凤〕即由他首创。鸟类鸣叫的模仿在曲中演奏逼真，给人以身临其境之感。

顾友梅(1916—1965)　常州道情演员。常州市人。少年时给道情艺人浦和尚当下手“拖下板”。十三岁时从张忠芳学艺。满师后与曹寿林等搭档在常州、武进一带演唱。曾为常州道情新裕社负责人之一。中华人民共和国成立后，任常州曲艺联谊会主任、常州地方曲艺工会主席，负责艺人演唱场所的分配安排，并组织艺人挖掘，记录道情传统曲目。经他记录、整理的常州道情曲目有短篇《福善庵》、《不讲理的东家》；中篇《咬舌记》、《夜壶状元》、《马前泼水》等。1956 年被选为常州市文联常委。1958 年起，为常州市曲艺团主要演员。

顾友梅擅唱书目有《华丽缘》、《珍珠塔》、《双珠凤》等，并兼说评话《月唐传》、《小五义》。他的说表清晰细腻，唱腔高亢激越，擅唱“小书”，并能借鉴、吸收滩簧、评弹等之长丰富所说书目，他的演唱用韵精熟，所有十八个道情韵脚均能随时换用。他与张荣生、张唯一为二十世纪五十年代常州道情的三响档。他所唱的短篇传统曲目《小八哥告状》在 1957 年江苏省第一届曲艺会演时获优秀奖。

何家仁(1917—1948)　工鼓锣艺人，灌云县伊山镇人。原为“花船”艺人。二十六岁师从徐洪所，开始演唱工鼓锣，为灌云工鼓锣“徐门”传人。以说唱传统书目《南宋》而名噪一时。抗日战争期间，常自编自唱宣传抗日的各种“书头子”；解放战争期间，编唱《老蒋叹十声》、《大生产》等曲目，积极从事革命宣传活动。民国三十五年(1946)夏，经中共灌沭办事处文教科推荐，参加苏北行署举办的文艺干部训练班。三个月后回灌云，组织串联艺人参加训练班，并创办灌云县曲艺协会。同年被选为灌云、沭阳、涟水等十一个县的艺人代表，出席苏皖边区政府在淮阴召开的人民代表大会。当年冬，随新四军北撤山东，沿途为支前民工、战士和当地群众及各种会议演唱新书目。民国三十七年春，奉淮海专区六分区之命返回灌云，因演唱揭露蒋介石黑暗统治的书目《十大光》，在伊山镇遭国民党乡丁逮捕，送至区公所关押。狱中，面对敌人的严刑拷打，何家仁威武不屈，仍放声高唱反蒋书目。十八天后，被活埋于大伊山磨刀石旁，牺牲时年仅三十一岁。

孙龙父(1917—1979)　曲艺理论家，泰州人。名珑，号弄斧。扬州师范学院中文系副教授。二十世纪五十年代末，开始致力于扬州评话的研究与整理。1959 年参加扬州评话研究小组，与孙家讯合作，完成王少堂《武十回》记录稿的整理。1963 年又与陈达祚合作，完成王少堂《宋十回》记录稿的整理。为这两部长达二百万字的评话巨著出版作了重要贡献。在此期间，孙龙父先后在《扬州师范学院学报》上发表了《扬州评话的历史发展》、《扬州评话的艺术特色——论扬州评话中的人物形象的创造》、《试论王少堂的扬州评话武松传》等论文。

严必涛(1919—1980)　　工鼓锣演员,灌云县板浦镇人。祖父、父亲都是工鼓锣艺人。他自幼读书,十六岁时因病双目失明,跟随艺人徐宝江(外号"徐大蝈")学唱工鼓锣。他天性聪慧,记忆力强,凡听过一遍的曲目均能牢记,因而当年即离师开锣说唱。二十一岁后到新浦安家,以唱书谋生。他演唱时不拘于原作局限,善于根据自己体验,将原书中的人物、情节加工创新,演唱时有声有色。听众都称道"严必涛的书'水大',但好'喝'"。他打得一手好锣鼓,鼓点密集且花样翻新,和演唱配合默契,同行称之为"严花鼓"。他演唱的《大月唐》、《小月唐》、《天宝图》、《地宝图》、《聚义图》、《九莲灯》等均形成自己的风格,人称"严派",每当他转移演唱地点时,总有许多听众尾随。

严必涛在抗日战争时期因演唱宣传抗日内容的新书目《大陆报》等,被汉奸队捉去坐牢,在狱中表现出高尚的民族气节。出来后他依旧四乡说唱。1957年他编创工鼓锣《马陷淤泥河》参加徐州地区曲艺会演,获表演奖。二十世纪六十年代后,他改编了《平原游击队》、《平原枪声》、《烈火金刚》等多部新书目,深入海(海州)、赣(赣榆)、沭(沭阳)、灌(灌云)各县街道、村头为群众演唱,他还传授书艺给一批弟子,较有影响的有崔广新、徐少华、孙绍华(女)、杨维金、左相高等。

沈寅太(1919—1982)　　徐州评词演员,邳县土山镇人。小时务农,做卖煎饼小生意,读过四年私塾。土山镇艺人申瑞见他聪明伶俐,勤奋好学,主动上门教他学艺。十六岁时,沈便在本镇根据话本小说唱书,说演的第一部书是《卧虎山》。起初,他活动在邳县南部及睢宁县北部各小集镇,后得知邳县铁富乡沟上村评书艺人冯学太书说得好,决心会友学艺。民国二十八年(1939)他把家中仅有的一亩半地卖掉八分,同时又卖掉家中其他物品登门求学于冯学太。冯见沈真诚求学,便首教他学说《七侠五义》。从此,沈寅太正式开始了评词艺术生涯。后来他又得到土山西陈楼村陈董事等的帮助,先后改编了《济公传》、《三侠剑》和《江姐》等书目。

沈寅太的评词艺术被誉为徐州地区的"评书一杆旗",群众送他外号"沈铁嘴"、"沈快嘴"。他说演的书目,几乎全是弘扬正义、鞭挞邪恶的正气篇。他善于塑造行侠仗义、除暴安良的英雄人物。所说书目,文词精炼,且有哲理性,书中还恰到好处地夹进诗词歌赋。他说表时动作幅度虽不大,但很传神。他拿手的赞山词、堂口词、刀马词说来如珠落玉盘,快而不乱,场场叫彩。他还在书中夹进大量笑料,不时地让听众捧腹大笑。听众评论说:"进了沈寅太书场,勾了魂,栓了腿,一天不吃听到底。"1957年他先后参加徐州地区和省专业团体曲艺会演,表演《七侠五义·颜查散》,皆获优秀演出奖。

沈寅太曾任邳县政协委员、邳县曲艺协会副主任。

谷广才(1920—1969)　　工鼓锣演员,灌云县侍庄乡人。艺名"铲锹嘴"。自幼随父学唱工鼓锣。少年时期便独自闯荡江湖。所演书目有《水旱山》、《杨家将》、《异奇图》等十余部。演唱时,常吸收淮海戏中〔三字赞〕、〔五字垛〕的曲调和唱法,丰富了工鼓锣激昂、高亢

的“刀马词”唱腔。他表现书中人物的精神状态，从不大喊大叫，幽雅自如。听众说：“听谷广才唱书，如听小曲。”他还常把生活中的一些趣闻，编成歇后语，恰当地穿插于说表之中，活跃书场气氛。民国三十五年(1946)秋，他积极参加灌云县民主政府文教科举办的曲艺艺人训练班，演唱《穷人要翻身》、《妇女解放》、《大生产》、《老蒋十大光》等新书目，次年随华东野战军后勤北线司令部北撤山东，沿途为战士、支前民工和当地群众演唱《三位老者坐门旁》、《大生产》等新书目。中华人民共和国成立后，他参加了灌云县曲艺协会，并带头为协会买房子集资捐款。

龚文礼(1920—1977)　　苏北琴书演员，淮阴县宋集乡人。绰号“烂老好”。二十四岁时学艺，参加地方抗日民主政府组织的艺人学习班，学唱新书目。民国三十五年(1946)底随淮海区七十五中队北撤山东，沿途进行宣传演出活动。1947年春随军返回苏北，参加涟水县百艺工会并任第三组组长，积极以曲艺演唱参加土地改革宣传和反内战的动员工作。1952年参加淮阴县曲艺协会。

龚文礼擅唱的传统书目有《隋唐演义》、《金镯玉环记》等。1971年淮阴县曲艺协会解散，龚文礼回乡务农。

程翰亭(约1920—1978)　　曲艺作家，泗阳县裴圩乡人。原名程开林。抗日战争开始后曾任淮北苏皖边区淮泗县第四完小教员。酷爱曲艺，常年业余从事曲艺创作。民国三十一年(1942)起，任淮泗县民众教育馆馆长，曾先后举办过七期艺人抗日训练班。程翰亭除担任政治课教学外，还创作了一批抗日曲艺书目，教学员演唱。他创作的书目大多发表在淮北农救总会办的石印刊物《大众》半月刊上。长篇鼓词《大破张楼》，还由新四军四师“拂晓社”出版铅印单行本。他创作的鼓词有《泗阳县》、《李口镇》、《三岔打鬼子》、《打凌桥》、《徐三哥哭妻》等。此外还有许多戏曲作品传世，为当时较有影响的通俗文艺作家。

民国三十六年初，程翰亭参加淮泗县独立团文工队随军北撤，转战华北、东北等地。中华人民共和国成立后，调河南省开封市经济委员会工作。1978年因车祸不幸逝世。

田　野(1921—1984)　　业余相声演员。徐州市铜山县郑集人。又名田继武。父为国民革命军军长，北伐时为北洋军阀杀害。抗日战争开始，田野曾在国民党辎重八团当汽车驾驶兵。1949年初起义。部队整编时，转入文工队任演员，演过话剧。1950年底调南京，担任市政府汽车驾驶员。1957年加入南京市工人文化宫艺术团曲艺队，经常业余演出相声。他的拿手段子很多，有《歪批三国》、《夜行记》、《论友》、《谁先说》、《结婚前后》、《红旗菜场》。《红旗菜场》于1959年在南京市工人业余会演大会上获得演出一等奖。1960年5月与卜照华合说此节目，随江苏省职工文艺会演代表团去北京参加全国职工文艺会演，再次获奖，并两次进中南海向中央领导汇报演出，受到朱德、陈毅等中央领导人的接见。

田野先后多次在南京红楼书场、和平书场、军人俱乐部、工人文化宫等处演出。1960年后，他又随江苏职工文艺演出团在扬州、盐城、淮阴、淮安、南通、镇江等地巡回演出。他

还擅说山东快书、快板书及扬州评话，是南京业余曲艺演员中的一位多面手。

范筱英(1922—1984)　　河南坠子女演员，山东省东阿县人。民国二十一年(1932)赴北平从师河南坠子演员姚俊英学艺。民国二十八年先后在天津、邯郸、开封、蚌埠、徐州等地演唱。民国三十六年秋由蚌埠来徐州落户定居。1952年，徐州市实验曲艺队(系民营公助表演团体)成立，范任队委会委员。后一直在徐州市曲艺团、徐州市歌舞团曲艺队，任段子队队长、艺委会主任等。



她在政治上要求进步，在艺术上勤奋好学，精益求精，勇于探索，吸取了梨花大鼓、京剧、梆子等地方戏曲的唱腔等加以融化，形成唱腔柔润甜美，巧口流畅，俏亮清脆，掌握“大书要劲，小段要味”、唱表浑然一体的独特风格。擅演具有地方特色、生活气息浓厚、语言生动活泼的传统曲目，如：《小黑驴儿》、《卖杂货》、《黛玉葬花》、《孟姜女哭长城》等。经常演唱的中长篇曲目有《西厢记》、《梁祝》、《红楼梦》等。

中华人民共和国成立后，重视新编曲目的演唱，有《韩英见娘》、《田桂英开火车》、《戴花》、《送梳子》、《独胆英雄李凤山》等近百个新曲目。

晚年尤重培养新生力量。1957年以来，带出坠子学员王凤珠、姚丽萍、薄祥荣等，辅导青年坠子演员王云秀、杨文秀等多人。

范筱英在历次曲艺会演、比赛活动中获奖：

1950—1955年先后获徐州市春节文娱会演、徐州地区曲艺调演一等奖。

1956—1957年参加江苏省新曲目调演的《戴花》被选作参加全国会演节目。

1958年8月，参加全国第一届曲艺会演，她演唱的《姑娘的婚事》(作者刘振华)，荣获优秀奖。受到国家领导人周恩来总理、董必武副主席在中南海怀仁堂的亲切接见。

1982年，徐州广播电台，曾组织范筱英的河南坠子专题播放。

范筱英于1960年4月被选为出席江苏省文教群英会的代表。同年9月参加江苏省第三次文学艺术界代表大会。系中国曲艺家协会会员，中国曲协江苏分会三届理事。徐州市文学艺术联合会一、二届委员。

李桂芝(1922—1984)　　徐州琴书女演员，邳县新桥乡黄山村人。父李文彪系中国共产党党员，战争时期以唱琴书为掩护从事地下工作。李桂芝从七岁起随父学艺，十二岁开始演唱琴书小段，十七岁与琴书艺人孙荣平结婚。民国三十一年(1942)3月加入中国共产

党，担任乡妇女会长，利用琴书宣传抗日救国思想，积极参加各种抗日活动。在她的教育和带动下，丈夫孙荣平和小叔孙荣彬也加入了中国共产党。民国三十五年(1946)七月，国民党政府发动向苏北解放区全面进攻，李桂芝随所在党组织东撤，孙荣平怕妻子和他离异，赶到东撤途中苦苦哀求，将李桂芝带回家中。后李桂芝和丈夫、小叔子奉命到徐州以唱书为掩护，依靠一位姓刘的绅士参加中共徐州隐蔽联络站工作。不久，李桂芝在徐州金骨里娱乐场以"曹八集琴书"挂牌演唱。她端庄持重，琴板娴熟，唱腔优美，不几天便唱响。为了便于开展工作，一个月后，她又在黄河边建起大棚书场。听众天天爆满，平均每天可收入大洋四五十元。当时还乡团到处抓捕共产党人，李桂芝利用刘绅士的关系以书场掩护了许多"避风"者。她唱书收入除供自家和来往的亲友生活外，其余的大部分交了党费。中华人民共和国成立后，李桂芝于 1955 年 4 月，积极配合秦德林、胡绍贞、胡玉莲等人在邳县土山镇创办了苏北鲁南第一个扬琴剧团，他们引进和培养了胡景侠、彭金芝等一大批琴书演员，为繁荣邳县琴书做出了贡献。

李桂芝从事徐州琴书艺术四十九年，代表书目有《王天保下苏州》、《金镯玉环记》、《罗衫记》、《刘公案》等。艺人们公认她的〔垛子板〕唱得字字如珠，一口气能唱二百五十多句，拿手的《观码头》篇子及《小二姐下楼》一节书，场场叫彩。1979 年全县曲艺大考核时，每人限唱五分钟，她唱五分钟全场掌声雷动，不容下场，破例让她延长了十五分钟。1957 年参加徐州专业曲艺会演获表演一等奖。

吴凤敏(1923—1949)　徐州琴书艺人，丰县和集乡人。少年家贫，读过二年小学，九岁拜渠运绰为师学艺。首先学会了他最爱唱的小段儿《别笑话穷人穿破衣》。十二岁学会了《劝红妆》、《水漫金山》等曲目，熟练地掌握了扬琴、坠琴等乐器技法，开始独立演唱。十五岁时家乡沦陷，毅然辞别父母参加了中国共产党领导的微山湖西抗日游击队。不久被调到苏鲁豫支队。后转战南北，利用行军作战间隙，不断用琴书演唱革命内容小段儿，如《天上飞来八路军》、《佃户哭五更》等。没有乐器，就用嘴当坠琴唧当过门，击掌代板。

吴凤敏于民国三十二年(1943)陪副旅长到延安学习，当过罗荣桓的警卫员。解放战争中被提升为十三兵团独立旅旅长。1949 年 3 月，列席了中共中央在河北省平山县西柏坡村召开的党的七届二中全会。4 月奉命南下，路过家门，专门去拜访了他的老师渠运绰。在他主动要求下，和师傅合唱了几个扬琴小段儿，师傅称赞他：当了将军还不忘唱扬琴。

中华人民共和国成立后不久，吴凤敏奉命进驻广西南宁，途经湖南邵阳以南山区，遭国民党残部伏击中弹身亡，年仅二十六岁。中国人民解放军第四野战军司令部在武汉给他举行了隆重的追悼会，林彪、罗荣桓和十三兵团司令部等，分别在白绢上题写悼词。灵柩前

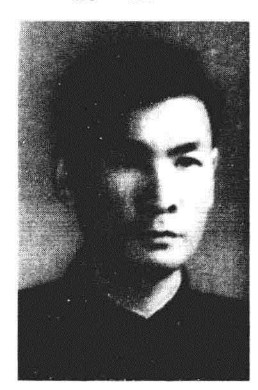
后分别雕刻着“永垂不朽”、“精神不死”的金色大字。县、区党政领导和他的师父、师兄等，都专程前往送葬。

钱玉华(1925—1978)　　苏北琴书演员，原籍淮阴县北吴乡人，后迁居涟水成集乡道明村。瞽目。抗日战争时期，随淮阴琴书艺人吴同波学艺。1951年到涟水县演出。当时涟水县地方曲种是单一的“工鼓锣”。广大群众对拉坠子、打扬琴的新形式、新唱腔既新奇，又喜爱，尤其妇女更是爱听。许多农村书友邀请他去乡村演唱。后在成集乡道明村演唱时，一有女无子户招他为婿，因而在涟水定居。后参加涟水县文学艺术界联合会领导的曲艺协会，成为涟水县第一个琴书艺人。1958年当选为县曲协副会长。

1964年他与朱文坦合作改编了《烈火金刚》，同年参加省文联召开的曲艺界先进工作者会议，受到表彰。

1969年涟水县曲艺协会解体，钱玉华一家经济无来源，回到成集乡道明村。1974年后继续在农村演唱。

俞　迟(1927—1974)　　曲艺作家，徐州市人。本名俞绪宗，表字持中。早年就读于徐州市立中学，抗日战争胜利后考入南京“国立东方语专”，主修朝鲜语及新闻专业。在校读书时参加了当时“反饥饿”、“反迫害”的爱国民主运动。中华人民共和国成立后返回故里，先后在《工商日报》、《徐州工人报》、《徐州日报》任记者、编辑、副刊组长等职。



俞迟自幼丧父，由其母俞乔氏抚育成人。乔氏喜好民间说唱，他亦受熏陶，对曲艺产生浓厚兴趣。曾参加传统曲艺的挖掘整理工作，在新闻工作岗位上，坚持业余创作，先后在省级以上报刊发表了《雨夜送器材》、《解疙瘩》、《玉芹报信》、《巧借军鞋》等曲艺作品近四十篇，塑造了众多的社会主义新人形象。1959年由江苏人民出版社结集出版曲艺集《心连心》;此后，又与别人合集在江苏人民出版社出版了《喜雨记》、《替工代替工》曲艺作品集。他创作的徐州琴书《春荡旅社》在江苏省1972年的戏曲会演中被作为优秀节目选入综合场作汇报演出。他在《徐州日报》任文艺副刊编辑组长期间，经常编发业余作者的曲艺作品，对推动徐州市的曲艺创作、开展群众性的文艺活动做出了积极贡献。

俞迟于1960年加入中国作家协会江苏分会，同时当选为徐州市文联第一届委员会常务委员，戏曲组组长。

钟兆锦(1927—1977)　　曲艺活动家，江苏建湖县人。出身于农民家庭，1948年参加工作，在建湖县当中学教师，为配合土改，参加过淮剧《白毛女》的排演，并任“大春”一角，后来又组织文娱宣传队赴山东前线宣传演出。中华人民共和国成立后，一直从事文化工作，曾任江苏省京剧院办分室主任、一团团长；江苏省歌舞话剧院歌舞团团长。1961年任江苏省曲艺团团长，直至病逝。

他为人正直，平易近人，在江苏省曲艺团任职的十余年中，工作认真，坚持文艺为工农兵服务的方向，组织演员挖掘传统书目，积极创新演新。数次率领全团赴沙洲、邗江等地深入生活，下乡下厂为广大群众演出。为使苏州、扬州评弹后继有人，他奔波于大江南北，招收、选拔接班人。

他大公无私，曾为一名外单位受迫害的青年演员调入之事，仗义执言，颇受大家称赞。

洪　流(1927—1982)　　徐州琴书演奏员，河南息县人。青年时期即喜爱坠胡演奏。1949年7月考入华东军政大学，毕业后，分配至南京军区总高级步兵学校文工团工作。为提高演奏技巧，随徐州琴书名家杨士喜学习琴书的伴奏艺术。1955年调入南京军区前线歌剧团，为琴书演员崔金兰伴奏。1958年曾参加全国第一届曲艺代表大会。“文化大革命”中转业，1974年调至江苏省曲艺团，任北方演出队队长，并参加创作组工作。

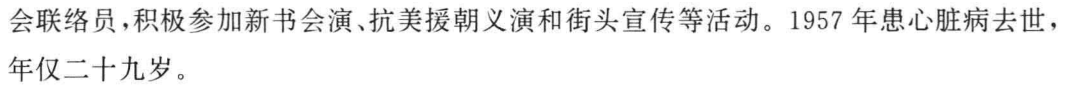
1976年7月，随江苏省曲艺团进京参加全国部分省市曲艺调演。1977年10月，江苏省文艺团体创作节目会演中，徐州琴书《高大娘放哨》获优秀节目奖，洪流获优秀伴奏奖。

1959年，他在《山东省民间音乐集》中，发表了《崔金兰徐州琴书唱腔选》；1980年开始，他抱病整理了徐州琴书传统书目《王天保下苏州》、《叭狗告状》、《白绫记》等音乐伴奏资料三十余万字，并为大百科全书戏曲曲艺卷和《江苏曲种》撰写了徐州琴书曲种释文。

除此之外，他还参加过歌剧作曲、歌曲创作。并悉心辅导业余琴书演员。

马春芳(1928—1957)　　扬州评话女演员，扬州人。出身评话世家，其父马凤章为评话“马派《水浒》”的名家。马春芳自幼即听父说书，耳濡目染，渐会说几段《武十回》。十三岁时，其父在鹿鸣书场演出，她随行听书，终场时，有知情者提议邀请小姑娘加演，马凤章众情难却，让女儿说了一段，听众一致称好。第二天，场主和几位听客到马家，要求马春芳登台，请马凤章暂停。随即，马春芳正式“亮红”，首场爆满，后二十余天，均座无虚席。之后，其他书场，纷纷争聘。从此马春芳即随父跑码头，马春芳说《武十回》，马凤章说《宋十回》。

中华人民共和国成立后，马春芳曾在艺人短训班学习。结业后参加扬州市文联、妇联、民主青联等组织，担任苏北文联戏曲改进协会联络员，积极参加新书会演、抗美援朝义演和街头宣传等活动。1957年患心脏病去世，年仅二十九岁。



梁发贵(1930—1985)　　苏北琴书演员，泗洪县人。祖籍山东省泗水县。十八岁时拜任玉卫为师学艺。抗日战争期间，参加游击队，与众多进步艺人一起利用曲艺形式，在洪泽湖一带与敌周旋，常自编一些新曲目演唱。其擅演的传统曲目主要有《五梅七枪反唐传》、《罗成打擂》、《清官传》、《银河走国》、《双妖传》等。中华人民共和国成立后，梁发贵参与泗洪县曲艺队的组建工作，积极响应政府唱新书的号召，先后参加改编了《三世仇》、《夺印》、

《洪湖赤卫队》等新书。1953年曾两次赴苏州采访了陈毅元帅的部下，创演了新曲目《淮海战役》。1957年参加淮阴专区曲艺会演，《淮海战役》获优秀创作奖和优秀演出奖。之后，此曲目被灌制成录音带，由淮海战役纪念馆收藏。

梁发贵在伴奏乐器坠子的演奏技法上，认真汲取二胡、三弦等弦乐器的技巧加以创新，形成自己独特的演奏风格，并发展了"捧送音"伴奏技法，至今被不少琴书艺人沿用。他成功地用坠胡移植演奏出难度较大的唢呐曲目《百鸟朝凤》。并能用独弦演奏此曲成为他的一绝。

"文化大革命"期间，梁发贵曾遭批斗，1970年回祖籍山东，1978年落实政策返回泗洪，得到政府妥善安置。

张丽曾(1934—1976)　扬州弹词女演员，扬州人。回族。原名淑珍。八岁从父张继青学艺，十一岁随父登台演出，十二岁与姐若珍双档献艺，演出于扬州、江都、泰州、东台、盐城、宝应、高邮等地，开扬州弹词女子演出之先河。1949年姐姐若珍去世后，她与父对白。中华人民共和国成立初期，随父在上海演出，参加了"上海市苏北评话、鼓书改进协会"。1956年夏，与父在扬州会同堂叔慧侬、慧祥组成"张氏弹词小组"联合演出。参与短篇新书的编创。1957年，先后参加扬州市和江苏省曲艺观摩演出，她单口演唱《珍珠塔·方卿羞姑》，以弹唱优美，刻画人物有声有色获与会者赞赏。1958年，参加江苏省曲艺汇报演出团，进京参加全国第一届曲艺会演，与张慧侬在怀仁堂双档演出新书目《她比我更快》和单口弹唱开篇《反美道情》，并在长安剧场等处公演。1960年，先参加扬州市曲艺团，后被选拔加入江苏省曲艺团。



张丽曾的常演书目有家传的《双金锭》、《珍珠塔》、《落金扇》、《刁刘氏》以及《玉蜻蜓》的部分回目，尤擅演《落金扇》。她擅弹三弦，亦工琵琶，刻画人物栩栩如生。著名扬剧老艺人高秀英曾赞其表演极富"戏派"。"文化大革命"期间被下放到江都劳动，在当地结婚成家。1976年因病去世，年仅四十二岁。

附　　录

附　　录

苏州府禁唱弹词《玉蜻蜓》布告

清嘉庆十四年(1806)

为崇敬先贤，禁止弹唱《玉蜻蜓》事。

小说流传，毋论法华秽迹，诬蔑清名。即弹词淫词，亦关风化。街坊现有弹唱人等，殊属不敬。本府严行查逐外，合并通晓各书铺，务销毁旧版。弹唱家亦不许更唱《玉蜻蜓》故事。如有违抗，一经查察，一并重处不贷！

特此布告。

嘉庆十四年　月　日示

光裕公所改良章程

(一)凡同业而与女档为伍，抑传授女徒，私行经手生意，察出议罚。

(二)凡子弟勿犯师长。生意在附近，不得任做，以尽师生之礼，违者议罚。

(三)凡同业交涉，须禀明司事，在会公论。谁是谁非，勿得私行殴打，有失斯文。违者议罚。

(四)凡登台演唱，或苏地，或他地，宜衬托忠孝，劝人为善。切勿讥诮时事，形容长官。违者议罚。

(五)凡子弟勿犯长上。适有长者压制欺凌，请司年公论，勿得私行争斗，有失道规。违者议罚。

(六)凡场地先行接实，毋论长幼，不能挖跷。不可谎说接实，做定归根，勿得任意调做经手。违者议罚。

(七)凡岁底会书，司年派做，勿得违误。有事请人代做，不到者罚。不准赴申，以十二

月二十日为限。过限罚。别处生意不妨，不准会书。

（八）凡在外经营，苏道拜访，理宜答拜。勿得藐视，以尽道规。勿领外道来会。违者议罚。

（九）凡子弟勿交匪类，致累身家，攸关大局。勿亏欠各项帐目，败坏声名。违者议罚。

（十）凡同业堂会或包档，前途不就，切勿减价。迁就为剪桃树，察出将款充公。

（十一）凡外道来苏，禀明司年。公所捐款听司年照书投师。违者，引进人议罚。

（十二）凡同业各系宗支，勿得越做他书。前事一概不究，追后不准，犯者重罚。

（十三）凡他处回苏，先行登号。手中有生意，至会注明某处元号，某处二号，以先回先做，倘遇熟书，再行更调。捏住生意，察出重罚。

（十四）凡子弟未曾出道，不准打显面场子，违者议罚。

（十五）凡公所分子，每年三期。毋论大小牌，不到者，照例除名，不得循私。

（十六）凡同业勿得滥收戏法徒弟，勿带滩簧。前途既往不究，嗣后议罚。

光绪卅二年清和月

王绶卿谨拟暨同业公议同启

江苏苏州警察厅
关于光裕社外说书人不准于茶室内搭台说书布告

为示谕事，据民人王祖仁、王菊村等禀称，窃光裕公所之设立，在前清乾·嘉之际，说书为业，历经苏州府、长洲县层积立案。民国成立，曾以年终会书费助充军饷三百八十余元。二年五月，又以会书助红十字会经费五天。二年一月复奉前警察厅长石照会说书时添入宣讲禁烟事宜，久已恪遵功令。所建裕才学校迄已开办八年，该经费由本社随时酌捐，于年终会书项下，则全数充作校费。社外人分文不捐。本社取缔规则，无非演讲忠孝节义故事，既崇风化，且为学校经费所出，不卖女客，不唱淫词。如有社中人违犯规则，本社负完全责任，立即驱逐不贷。乃近有社外说书者之俞鹍扬等，联合社外之露天说书人于阊门外恒昌、湖田之复兴园等茶室，竟搭高台唱淫词。向之理论，悍然不顾。非惟有伤风化，且于学校经费妨碍。不独此也，或有男女混杂及讪谤时政等情况，则尤有皂白不分之患。流弊之极，颇为寒心。查本社规则，社中人说书均于茶室搭用高台，社外人则均用平台，久沿成例。本社为风化、学校两项起见，伏求厅长鉴核，准予给示立案。凡社外说书人等均不准于茶室内搭台说书，以昭社内外之区别。并求通饬各区随时保护，以安营业而重学款。至为德便等情，当饬区查复前来，除批示外，合行示谕说书人等知悉。自示之后，毋得故违。如有前项情事，准其禀究，切切特示。

厅长　孙　翊

中华民国四年二月二十日

吴县知事为光裕社维持公所慈善暨学校经费及整顿营业旧规示谕

立案勒石

吴县知事公署　为示谕事：据王菊村、吴小松、吴玉荪、杨月槎等呈称，窃民等说书一业，向有光裕公所，并设立裕才学校。历奉前清府、县宪立案保护，并劝学所学务委员列表汇报在案。前于民国四年，呈奉警察厅核准给谕，凡光裕社中人说书，准予茶室内搭用高台，社外之人，概用平台，以示区别而维持学费等因。现复呈奉警厅批示，该社以业内、业外分高台、平台，既经呈奉孙前任批准有案，当然继续有效等因，各在案。伏念民等同业历守本社规则，所以与社外之人必须稍分区别者，谨将此中缘由，为我县长详细陈之。溯查敝业说书，各有师传，前清乾、嘉年间，在苏城宫巷内设有光裕公所，历奉府县备案保护，以年终会书之资，悉数拨充公所经费，办理同业中抚恤孤寡等项善举。光、宣之际，复经同业以各书场日夜所得书资，抽提集款，创立裕才学校，禀准官厅有案，兼收业外子弟，而不募业外分文。办理多年，不无微效，是以各茶室开设书场，历来均向社中接洽议订。每届旧历腊月，轮做会书，各场亦由社中分派同业担任义务。故业中抽提之捐资，既各有所稽考，而慈善学校之经费，亦赖以维持，此应声明者一也。又查说书一业，虽有评话、弹词两种，要皆节取稗史旧闻中，关于忠孝节义，足资劝惩之故事。并由社中订有规则，自行约束同人，不得拼说男女双档，以及损碍风化之事。如有违犯社规，公议斥逐出社，剥夺其在本城各书场登台唱说之权，无非为恪守警章，互保名誉起见。至各埠外来之非社中人，或在庙宇隙场露天卖艺，或在茶肆酒寮临时唱说，设有犯警滋事，不在本社取缔范围之列，此应声明者二也。有此上述缘由，是以历久相沿，城内外各茶室延订光裕社中人说书者，概于书场内搭设高台，以示区别。社外非同业人，只各就平地上，售茶之台说书，即所谓平台也。案奉孙前警厅长批准给谕在先，今蒙警厅批示继续有效在后。在民等对于社外之非同业绝无把持嫉妒之心，本无庸再有所过虑，惟为维持公所慈善暨学校经费，以及整顿营业旧规起见，事隶县治行政范围，理合抄粘警厅旧谕呈祈县长鉴核。伏乞赐准援照备案并给示谕，俾资遵守，至感德便。附抄粘警厅旧谕一纸等情到县，除批示外，合行示谕，仰各该说书人等一体遵照毋违。切切特示遵。

吴县知事郭曾基

黄兆麟、金耀孙经立

中华民国十二年二月十日

光裕社同人建立纪念幢序

弹词、评话虽称小技，然能深入人心，有裨世教。彼田夫野老闻操、莽而眦裂，听关、岳则起敬。其一片忠义之心，得油然而激发者，非此之功，其谁与归？有明之季，评话家之崭然露头角者如柳敬亭，凭三寸不烂舌，嬉笑怒骂得戢宁王野心，保全江南片土，此何事耶？而敬亭为之。毛生片舌，强于十万之师矣。洎乎乾隆之季，六飞南游，辇跸载道，有王周士君随驾弹唱，即以所获余资建立光裕公所于吴中。以此，吴中弹词家、评话家一时镳起，人才辈出，代有名家。及洪杨劫后，社友马如飞、姚士章、许殿华、赵湘舟、王石泉等又重建公所。后光绪十九年王吟香、朱品泉等大加整顿。三十三年沈友庭、王绶卿、金桂庭等倡办学校。沈没、王秋泉、许文安等继续其事，培养人才，教诲子弟。其志可嘉，其人足敬。凡此皆有追念之价值。爰于丙寅之冬，王效松、朱耀庭、张福田、叶声扬、杨月槎、朱耀笙、杨星槎等发起向社友募捐，为前贤建幢，以留纪念。薄海名流之题幢者，咸深嘉其志焉。孟子曰："礼失而求诸野。"彼峨峨群士，毁前人创业不遗余力者，视此幢有愧色也。爰为一言，聊志梗概云尔。是为序。

民国十六年岁次丁卯虞山平衡序于海上襟霞阁

苏州县人民抗日自卫会通令

教学　号

查废历元旦在即，各茶社向有邀请弹词之例，本系民间正当娱乐，惟内容十九缺乏革命精神，不特与抗建无助，且有助长封建之虑，仰各茶社须着弹词者，向各该地教育股进行登记谈话，俾尽量削去封建遗毒，参插抗建材料，并广为宣传以尽天职，望勿故违，至干未便，切切此令。

中华民国三十年一月　日

主席　浦清

科长　顾定

江苏省会警察局
关于保护光裕社同业说书劝惩布告

案据光裕社黄兆麟呈称，呈为光裕社同业说书劝惩，历史悠久，恳请颁发布告以资保护事。窃吾苏说书一业，远自前清乾、嘉年间，即建光裕公所并设有裕才学校，历奉前清府、县立案保护。民国以来，亦时蒙道厅县局给示褒奖，暨地方士绅文字揄扬，刊印成册，谨垂

纪念。追溯说书前辈如马如飞、赵湘舟、姚士章、王石泉、沈友庭诸先生，不乏品学兼优之士。或评话、或弹词，大都取材于稗史旧闻中忠孝节义足资惩劝之事。口讲指点，手舞足蹈，务期深入人心，俾益教育。近年以来，每闻政府推行政策，提倡主义及地方遇有公益善举，又随时随地尽力宣传，不辞劳瘁。现虽时代文明，而社员说书从不男女合档，以垂风化。如违社规，公议制裁，顾名思义，当以裕后光前为素志。兹为维持社员业务起见，集股附设书场以资同道观模。诚恐有不肖之徒，借端滋扰，为特呈纪念册一卷，请求钧长给示保护，俾众周知等情。据此。查所呈各节，核尚实在，应准给示保护，仰各界人等毋得借端滋扰。此布。

局长　吴廷璥

中华民国三十四年一月　日

中华人民共和国文化部
复苏州弹词艺人贾彩云的信

贾彩云同志：

你先后寄给沈部长和周副部长的信和附件都收到了。我们认为你对于古代作品的这种认真研究的精神是非常可贵的。现在，即根据你所提出的关于《济公传》的一些问题，答复如下：

1. 你所演唱的评弹《济公传》，我们没有看到，所以只能根据来信所述情节和我们这里常看到的一种《济公传》小说对照起来研究，提出几点意见。

你来信中分析《济公传》的时候，很强调济公故事中反映了封建社会中人民的痛苦，并且寄于深切的同情，这种态度应该说是很好的。但对于封建制度所给予人民的种种苦难，《济公传》小说的原作者所采取的态度是怎样的呢？是告诉读者，人民应该起来斗争呢？还是应该妥协或消极等待呢？在这一点上，我们觉得你是没有看得清楚的。

从表面上看济颠僧虽然也做了不少治病救人、铲奸除霸的事情；但从全篇小说中所贯穿着的精神看来，他根本的目的却是维护封建制度。比如：对于封建统治阶级的首脑人物秦丞相(这个秦丞相据说是秦桧的儿子)，济颠甘愿做他的替修僧，并替他麻醉人民，并因此种特殊身份而到处受到官府的特殊待遇，所以他实质上用小恩小惠来帮助封建统治者欺骗人民。在小说中，差不多每一个被救的人，都对这位"活佛"感戴不已。同时也就对秦丞相发生感激。再则，小说中对那些受迫害的人民，往往只偏重于悲观失望的描写，而有意地回避那种愤恨不满和反抗情绪的描写，好像人民对于自己所遭受的苦难是认定了无法摆脱的，必须有像济颠这样的顶着丞相名义的人来济世救人才有办法。请想：这难道不是帮助封建压迫者模糊人民的阶级意识吗？而且在小说中，通过济颠来解释封建制度下许多

不合理现象的时候，又多是用命中注定、因果报应等宿命论的思想来加以解释的。宣传这种思想，显然也是错误的。所以，作为秦丞相的替修大和尚的济颠，实质上是封建统治者的另一副面目。

济颠不同于《闹天宫》的孙行者，也不同于《秦香莲》中的包公。孙行者大闹天宫，与玉皇大帝进行了不屈不挠的激烈斗争；如上所述，济颠僧是丝毫没有这种行动的。包公在支持秦香莲反对那个陈世美的时候，他是拼出了性命，摘下了纱帽，才铡死了陈世美的。所以，他是人民幻想中的敢于向封建势力有所抗议的主持正义的人物。而济颠僧，如上所述，却完全不是这样的人物。

因此，《济公传》这部小说，不可否认，它是有着浓厚的封建思想和迷信色彩的。

2. 从你所改编的这六节《济公传》的故事来看，虽然还没有根本改变原小说的主题思想，但却很明显地看得出来，你是以同情的态度比较着力描写那些被官吏、恶霸所欺的被压迫者的。在你还没有其他拿手的节目可演之前，这六节中的一些片段，如第一节中的《董自鸿父女相会》、《怒打小奸贼》；第二节的《花轿娶和尚》、《济颠当死人》；第三节的《李修缘为母舅辨冤》；第四节的《血溅王府》、《白狗闹洞房》、《大闹江阴县》等，如果能适当地加以修改，我们觉得暂时还可以演出。修改的原则就是，一方面要避免去强调济颠的活佛身份和秦丞相替修僧的身份，另一方面却必须着重暴露封建社会的黑暗，歌颂被迫害者的反抗情绪。在你改编的这几节中，所谓"大义士"杨明这个人物，我们觉得他实质上是类似封建统治者的爪牙黄天霸式的人物，是不值得歌颂的。另外在第四、五、六节中，对于具有反抗外族压迫精神，并曾在后来进行过反满运动的白莲教因受原小说的影响而加以重大歪曲，也是很不好的。再如第二节捉拿华云龙的故事，对于那样一个手上沾满血迹为人民所痛恨的恶霸，济颠对他仍是那样的姑息，三擒三纵，显系贯穿着一种封建统治者所宣传的"放下屠刀，立地成佛"的思想。像以上这些，对于历史歪曲的部分，和比较强烈地宣扬封建思想的部分，必须加以较大修改后再行演出。

3. 苏州市禁演八部老书的做法，我们认为是不大妥善的。有一些老书的内容，总的看来确很不好；但在某些书中，有些回目也还是可以单另提出来做为独立的节目加以整理而演出的。如您所指出的宣传多妻主义的《十美图》，其中《盘夫、索夫》一节，如加以正确的整理，就是一个可以独立演出的节目。当然，也有些书彻头彻尾都是很坏的。据我们所知，有些评弹艺人，往往是只擅演一两部老书，用来维持生活；因此，针对这种情况，在进行评弹改革时，各地文化主管部门就需要根据实际情况，组织艺人共同来对演出节目进行研究：对于那些较好的节目，如何加以肯定演出；对于那些仍含有封建毒素的节目，如何采取适当的办法，加以正确的删改。特别是如何组织新文艺工作者和艺人合作，创作一些富有积极的社会意义和艺术价值的新评弹，以满足听众的需要。这都是应当进行的工作。而有些地方的文化主管部门，如你来信所指出的，却不考虑艺人的实际困难，不理睬艺人的意见；

只生硬地采取禁演或“开释”的简单方式，这种工作作风和工作方式都是不对的。我们很感谢你对这种消极现象所提出的批评。这些缺点是必须纠正的。此复。

中央人民政府文化部办公厅(印)

一九五五年二月十一日

江苏省文化局(函)
为禁演评弹老书问题，希检查处理

(55)文艺字第2576号

苏州市文化处：

顷接文化部群艺字第卅三号函，并附抄复评弹艺人贾彩云的信壹件。略以苏州评弹艺人贾彩云的来信对于苏州、无锡、常熟、上海等地禁演或变相禁演若干评弹老书(包括《济公传》)提出了意见，并对于《济公传》故事提出了她自己的看法，以及改编的方案。在来信中她对于苏州各地在进行评弹改革工作中，忽视考虑艺人的实际困难，忽视组织艺人来共同研究评弹节目，未能虚心地听取艺人的意见来进行有步骤的改革，而只采取一种“禁演”、“开释”的简单的行政方式，表示了不满；此外并反映“评弹改进协会”组织不健全，不能代表艺人意见等。我们认为贾彩云所提出的批评，是值得我们重视的，这种缺点，必须加以纠正。希即转知有关方面，对过去禁演评弹的问题，重新检查一下。检查的目的着重在对今后评弹上演节目的管理求得正确的方案。一方面对封建的、淫秽下流的、反人民的节目必须进行斗争；同时要和艺人共同研究，把旧评弹中某些可以演出的节目或片段经过删改整理出一套保留节目，并积极奖励和推广新评弹的创作与演出。过去“禁演”或“开释”的节目，凡做得不对的，应即纠正等语。希即与“评弹改进协会”取得联系，按照上述精神进行检查和处理，并希将检查处理情况报局，以便转报文化部。

江苏省文化局(印)

1955年9月13日

附：抄文化部复贾彩云函一件

抄送：江苏省文联、无锡市文化处、常熟市文化科

江苏省文化局关于曲艺艺人收授学员规定的几个参考意见的通知

为了有计划地培养曲艺艺人的新生力量，防止盲目发展，更好地繁荣曲艺事业，特对本省曲艺艺人收授学员提出以下几点意见，供各地参考。各地可再根据当地艺人实际情况制订具体办法：

（一）师资条件：

1. 在群众中艺人中具有相当艺术声望，有教授能力，并愿积极负责培养学员。

2. 作风正派，要求进步，具有五年以上的艺龄，并有优良健康的演唱节目。

（二）师资确定的办法：首先由艺术团体评定；然后再报请文化主管部门审查批准。

（三）学员条件：

1. 年在十三周岁以上，廿周岁以下的男女青年。具有高级小学毕业以上的文化程度或相当于高级小学毕业程度。

2. 确系自愿要求学习曲艺，并有区（街道办事处）以上政府证明，如是在学、在职或农业生产合作社社员，还必须有本单位的介绍信。

（四）收授学员的办法：

1. 教师吸收学员必须经当地文化主管部门批准。

2. 师徒双方均须根据“尊师爱徒”的精神，认真教学，并应订定教学计划，呈报文化主管部门审核。

3. 教师教授学员可以收取教授费，其数目不应过大，可由各地文化主管部门根据具体情况，规定一个数目范围，由师徒双方协议确定。

4. 学员在学习期间一切生活费用自理。在登台实习演唱后，教师应根据其艺术程度，演唱效果等，给予相当的酬劳。

（五）学员实习演唱和正式营业演唱的规定：

1. 学员学习一般的需半年以上，始准随师登台实习演唱。随师登台实习演唱时，应由曲艺艺人的组织出具证明，由文化主管部门批准。

2. 学员习艺期限，一般不得少于一年，满业后，须遵照本省曲艺艺人登记管理办法的规定，申请登记，经受理机关审查批准发给登记证，始得正式营业演出。

1956 年 6 月 23 日

江苏省文化局
关于曲艺艺人登记管理试行办法通知

第一条　为了加强对本省曲艺艺人的领导和管理，保障艺人的合法权益，逐步提高其演唱质量，以期进一步改革和发展曲艺事业，使之为人民的文化生活和国家建设事业服务。特制定本办法。

第二条　凡在本省经常演唱的职业曲艺艺人（包括评话、弹词、洋琴、钹子书、道情、相声、坠子、大鼓、清曲等曲艺从业人员）都须在七月十日本办法公布后一个月又二十天内，持最近流动演唱的证明函件，以个人为单位，向经常流动演唱地区的市、县一级文化主管部门申请登记（已有固定领导关系的，如在登记期间不能返回原地区履行登记手续者，可采用通信办法进行）。已经转业的职业曲艺艺人，现在准备复业者，以及开始从事曲艺职业者，今后也应持所在地区区以上政府介绍信及现在工作单位的介绍信，向本市、县文化主管部门申请登记。

第三条　凡在本办法公布前从事曲艺职业，现在还以演唱为职业的艺人，经受理机关审查，认为确系经常在书场或场地演唱的职业艺人，得批准登记，发给登记证，报省文化局备案；不完全符合标准者，各地根据具体情况，分别发给临时演唱证；基本上不符合标准者，不予批准，对于批核结果不服者，可在一个月内向受理机关或上级文化主管部门提出申诉，在申诉期间，可先由受理机关发给临时演唱证。

第四条　凡在本办法公布前，从事曲艺职业满二年以上，中途转业，现在申请复业者，经受理机关审查，认为具有一定艺术水平，有一定数量的内容健康或无害的演唱节目，并可以在书场或场地维持经常营业演唱者，得批准登记，发给登记证，报省文化局备案；因不合标准而未批准者，如不服时，可在一个月内提出申诉，但未经批准登记前，不得作营业演唱。

第五条　凡在本办法公布以后，开始从事曲艺职业者，经受理机关审查，基本上符合以下条件，得批准登记，发给登记证，报经省文化局备案：

1. 有一定的艺术水平；

2. 有相当数量内容健康或无害的节目能在书场或场地经常演唱；

3. 有从师习艺满业证明。

未被批准者如不服时，可提出理由，申请重新审查，或向上级文化主管部门提出

书面申诉；但未经批准登记前，不得作营业演唱。

第六条　凡申请登记的曲艺艺人，应填写“曲艺艺人登记申请书”、“曲艺艺人登记表”、“经常演唱节目表”各一式三份，(在各市申请者填一式二份)报送受理机关审查。

第七条　凡经批准登记及发给临时演唱证的曲艺艺人，都须遵守下列规定：

1. 不得上演具有反动内容的节目；

2. 在登记所在的市、县范围以内，凭登记证或临时演唱证流动演唱；如赴外地(外市、县或外省)旅行演唱时，应将旅行演唱计划(路线、时间、节目)报经原发证机关批准后，发给定期旅行演唱证，始得去外地演唱；改变原旅行演唱计划，应报请原发证机关批准，重新发给定期旅行演唱证。旅行演唱期满后，应即将旅行演唱证向原发证机关缴销。到达旅行演唱地点后，应将旅行演唱证及批准的演唱计划，向当地的区以上政府文化主管部门备案，并应接受当地文化主管部门的管理和指导。

3. 如欲转业或停业时，应申请发证机关批准，并缴销登记证。

第八条　对于未被批准，不服上诉而领取临时演唱证者，经复审合格，应换发登记证；经复审仍不合格，应撤销其临时演唱证。

第九条　凡经批准登记的曲艺艺人，能经常演唱优秀节目，为群众所欢迎，或在艺术改革方面有成绩者，由文化主管部门给予奖励。

第十条　凡经批准登记或发给临时演唱证的曲艺艺人，如不遵守本办法第七条的各项规定，或有严重违反政府政策法令事情者，原发证机关按其情节的轻重，给予适当处理。必要时可撤销其登记证或临时演唱证。

第十一条　凡外省(市)来本省，和本省赴外省(市)旅行演唱的曲艺艺人，都应经原地区文化主管部门事前征得所到市、县文化主管部门的同意，并持本地区文化主管部门发给的旅行演唱证，或流动演唱介绍函件，报请所到市、县文化主管部门备案后，始得进行演唱活动。

第十二条　书场邀请曲艺艺人演唱，都须事先报请当地文化主管部门批准，然后与艺人订立合同。书场不得邀请无旅行演唱证或流动演唱介绍函件的人演唱。

第十三条　业余曲艺工作者、半职业的曲艺艺人和以演唱为手段的小贩、游民等，都不适用本办法。

第十四条　本办法自颁布之日起施行。

1956 年 6 月 28 日

江苏省服务厅、江苏省航运厅、江苏省供销合作社、江苏省文化局联合通知关于开放各地茶、饭、旅馆专营或兼营的书场和各内河轮船上曲艺艺人随船演唱的问题

(57)苏服饮字第352号、合基层(57)字第22号、(57)文戏郑字第106号

各专署、市、县航运管理局、所,服务局、科、公司,供销社,文化(教)局、处、科:

我省在1956年曾由省文化局对曲艺艺人进行了登记工作。据初步统计全省有二十九个曲种,艺人二千六百余人。而全省现有专用书场及茶、饭、旅馆兼营书场约五百余处。这些演唱场所的数量与现有曲艺艺人的数字和人民文化生活的需要,显然相差太远。加之在对私改造以后,各地又合并或撤销了一些茶、饭、旅馆,以及个别地区航运部门停止了一些艺人随轮船演唱的习惯办法,艺人活动的阵地大大减少,而且主要的使艺人和茶、饭、旅馆等职工的生活发生了困难,增加了政府的救济和安排人员工作上的负担。目前各地曲艺艺人和群众以及各地文化部门,普遍要求开放一些曲艺演唱场所,为了满足人民的文化生活要求,开展服务行业的多种经营,解决艺人和茶、饭、旅馆的职工生活问题。经我厅、社、局研究决定就现有茶馆、饮食行业和适宜兼运书场业务的有关行业为基础,根据当地具体情况的需要,可以相应地转为定时开演的专营或兼营书场。

关于内河轮船客班安排曲艺艺人随船演唱的问题,我们暂作如下的规定:1.客班航线原有艺人演唱,后因故取缔者,准予恢复。但新辟航线及过去从未有艺人演唱的客班,暂不开放。2.已设有广播的主要客班,不论以前有无过演唱艺人,均不再安排曲艺人员。3.随船演唱的艺人必须持有文化主管部门的曲艺艺人登记证或临时演唱证。如系盲艺人上下船时应有人搀扶,以免发生意外。4.艺人随船演唱,应有组织地分段固定起来,即一条航线上适当地分为若干段,在一段中固定一二艺人演唱,唱毕让另一段艺人上船演唱,这样可以多安排一些艺人。在每次艺人演唱之后,应随旅客之便给钱,不得强迫摊派。

曲艺艺人的领导和管理,由当地文化部门负责。关于开放艺人演出场所的问题,则会同航运、服务、合作社等有关部门,根据各地具体情况和实际需要,共同研究拟订具体办法付诸实行。

1957年8月6日

抄送:省人委文教办公室、省委文教部、省公安厅,各地、市、县委文教部

江苏省文化局通知
防止非法表演艺术团体及个人盲目流动演出

(57)文戏字第153号

各市、县文化(文教)局、科、处:

我省曲艺、杂技、马戏、木偶、皮影等艺术表演团体或个人,均已先后举办登记工作,固定了领导关系。但目前仍有少数非法团体或个人,既无登记证,又无介绍信,甚至假借别人的证明文件而盲目演出的情况。兹为澄清以上混乱现象,希在已发的曲艺艺人登记证上,全部补贴一寸半身像片(规定一个期限),以昭慎重。并转知所属剧场、书场、文化馆、站,今后遇有以上表演团体或个人,均须认真查验其登记证(临时演出证)及旅行演出证(或介绍信)。如无合法证明文件,应即制止其演出,如确因特殊情况尚未登记者,劝其速向领导单位办理登记手续。

1957年10月9日

抄送:各专署文化(文教)科,各地、市、县委文教部

江苏省文化局
本省曲艺艺人登记工作情况汇报的报告

(58)文艺字第018号

省人民委员会:

我省职业曲艺艺人登记工作,业已结束。根据各市、县的具体材料综合汇报请予核示。

附件:江苏省曲艺艺人登记工作总结一份

1958年2月5日(印)

抄送:文化部,省、地、市、县委文教部,各专署、市、县文化(教)局、处、科

附件

江苏省曲艺艺人登记工作总结

一、概况

我省曲艺艺人的发展情况是不平衡的。按地区说,有的市、县职业艺人数字以百计,但有十几个县却无一人。就曲种说,苏州评弹发展快,人也多;但有几个曲种,却人数很少,有衰颓的倾向。这些艺人的活动方式,有的是一个人的"太平班";有的是搭档或集体演出。其共同的特点是流动性大,分散面广,同时成份也比较复杂。我局根据客观情况的迫切需要,

为着了解全面曲艺艺人的基本情况和加强对他们的领导管理工作，所以在全省民间职业剧团进行登记以后，于1956年4月间开始了曲艺艺人登记的筹备工作。先拟定了工作计划和登记试行办法草案，经过各地反复讨论修正后，乃于7月份起，全面开展了登记工作。这个工作大部分市、县是结合救济安排工作在1956年11、12月份完成的。其中个别地区因内部存在问题较多，直延至1957年第三季度，还未作出工作总结。因此，登记工作的进展，也是不一致的。

总的说来，这项工作的进行，基本是健康的。通过对艺人的审查和摸底，可说初步达到了解全省曲艺艺人基本情况的目的，并为今后领导管理工作奠定了基础。其主要收获如下：

(1)固定领导关系——过去各地文化主管部门对曲艺艺人情况心中无数，曲艺艺人中产生问题无专门机关负责定期解决，艺人找不到领导。另一方面艺人盲目流动，甚至有的涂改介绍信，乱扩大组织等事情发生。由于领导关系不固定，所以形成散漫混乱的现象。通过登记，艺人和当地文化主管部门有了固定领导关系。因此就初步掌握了艺人的一般情况，为进一步加强对艺人的领导管理摸了底，同时艺人也感到了政府对他们的关怀与重视。

(2)成立艺人组织——以前个别市、县虽曾有过“曲艺改进会”或“评弹协会”一类的组织，但大部分流动艺人忽东忽西地单独活动并未参加任何组织。通过登记，各市、县基本上都建立了“曲艺艺人联合会”，彼此间加强了团结关系。把“同行是冤家”初步变为“同行是一家”了。例如南京市、徐州市、启东县等地执行会章较好，发挥了集体主义精神，因而艺人的政治学习、业务研究、福利工作都获得了一定的成绩。而海门县每月城乡中的全体艺人集会一次，除向会汇报情况进行学习外，并且对每人的演出计划作好调度安排工作。这样做一方面防止了找不到场子的困难，另一方面也防止了找到好场子，便不想动的偏向。南京市过去有在一个场子演唱七年之久者。现在联谊会有调配组，根据会员的演出情况，随时进行调整，防止了把书唱完，东拉西扯，或早学晚唱不能保证演唱质量的现象。现在登记后，可以有步骤有计划地进行整旧和创新的工作了。

(3)保障艺人合法权益——过去曲艺队伍，比较庞杂，非艺人混进来自动演出；不够老师条件的滥收徒弟；已无演唱能力的老弱艺人找到书场不愿放手而硬拖。经过登记，严格地区别了职业艺人与非职业艺人的界限。为着防止盲目发展，对吸收学员也作了适当的限制与规定。同时结合救济安排工作，对老艺人及不适合再从事演唱的人员，各地区根据具体情况都作了初步的处理安排。通过这一系列的措施，保障了艺人的合法权益。

(4)提高艺人思想觉悟，创造领导管理条件——过去各级文化主管部门，对曲艺工作不够重视，有的县里仅做转介绍信的工作，而艺人思想上也认为自己无人管，过的是“流浪鬼混的生活”。举办登记时，艺人比做“办喜事”。有些市、县在宣传登记意义，发登记证，成

立“曲艺联合会”等几次集会中，都由当地党、政部门作了政治报告，这一方面表示了上级领导对曲艺事业的重视，另一方面艺人借此受到深刻的教育，觉悟有显著的提高。有的还当场表演节目，互相观摩学习。有的地方在生活作风上也开展了批评与自我批评。登记工作本身就扭转了不重视曲艺工作的倾向。

总之，通过登记工作，固定了领导关系，也初步摸清了现实的基本情况。就现有材料看，全省曲种初步发现有30种，职业艺人2794名。同时了解了各曲种的分布地区与发展情况。在登记过程中除发现的问题解决了一部分外，另外也为今后提出了很多值得分析研究的问题。这些资料实为今后如何加强领导管理，创造了有利条件。（曲种统计表及主要曲种发展情况表附后）另一方面艺人切身体会到党和政府对他们的关怀和重视，初步了解了国家与个人的光明美好前途，进一步明确了曲艺工作的重要性，大都积极要求，行动起来钻研业务，提高演出质量，为社会主义建设而服务。

在肯定成绩的同时，也必须指出尚有若干缺点存在，例如登记对象的标准和范围，在执行中还有偏差等，这些问题在后面再行检查。

二、经验教训

(1)从全部工作进行检查，基本上达到了登记工作的目和与要求。由于逐步地把全省曲艺艺人组织起来，固定了领导关系，这样就为今后全面安排，加强领导管理和提高业务水平，加强思想教育创造了基本条件。在这次登记工作中，依靠领导和发动群众仍是值得吸取的经验。例如省局在拟订曲艺艺人登记工作计划及颁布“江苏省曲艺艺人登记管理试行办法”时，是在领导机关明确指示下，又经过与民政厅、公安局、劳动局密切配合进行的。对登记办法是先拟制草案，分发各地反复讨论修正后，才正式公布的。这种“从群众中来，到群众中去”的群众路线，对登记工作的顺利开展起了保证作用。下边有些地方认真执行这个路线的，就获得了预期的效果。像南京市在登记过程中除与民政、公安、劳动部门配合外，又争取文化工会抽调干部共同组成了登记工作组，同时依靠艺人中的积极分子作骨干，对登记对象进行了全面摸底工作，所以工作不陷于被动。此外如启东县委的文教部长、铜山县的副县长亲自抓这项工作，而另一部分地区与有关部门联系较差，依靠群众不够，不但把登记时间延长了，而且摸底工作做得也差，以致出现错发登记证引起艺人不满的现象。这个鲜明的对比，就是值得吸取的教训。

(2)归纳各地区的登记方法基本是两种形式。一种是把艺人集中起来办理登记工作，另一种是不把艺人集中登记。这两种方法各有利弊。各地区根据具体情况，如何适当的运用集中或分散办法是值得研究的。硬性集中，不照顾艺人的演出和生活；太分散，放弃了教育机会也不好。如果艺人多，地区太分散的能够划片作小型的集中，亦是机动的办法。这次登记，采取集中的方法较多，采取分散的方法较少，兹将情况分述于下：

甲、艺人集中登记之前，主办单位先成立登记小组，经过学习文件、拟定计划、调查摸

底、召开会议(艺人集中学习)、受理登记、审查核对、开会发证、成立曲艺联合会等阶段。例如铜山县把艺人集中学习五天,先进行了宣传教育,最后发证与成立曲艺联合会。新沂县结合登记工作办了十天的训练班。这样做的市、县登记工作完成得快,而艺人本身受的教育也较深刻。但泗阳县集中艺人会议四天,因规定生活自理,个别艺人因经济困难,有不辞而别的现象,也是一个偏差。

乙、某些市、县为着照顾流动外地演出的艺人,使其营业收入不致减少,不开支路费,就不把艺人集中,而采取通讯联系的办法,分批登记分批审查、发证。这样做除照顾艺人生活外,把时间放长,了解情况比较细致是好的一面,但加强团结关系,进行集体教育就无法进行。同时艺人也不能及时建立自己的组织,例如扬州市曲艺艺人联合会现在还未成立就是一个例子。

(3)在深入进行思想教育调查摸底的基础上,严格区别职业艺人与非职业艺人给予适当的处理,是登记工作中的关键问题。如何分清职业、半职业、业余界线,这是一个艰巨而又复杂的工作。由于过去对曲艺艺人放松了领导,因而对内部情况不够了解。此次登记工作严格划分艺人和非艺人的界限是绝对必要的。若就职业、半职业、业余三种划分的标准上检查,则觉得有不够细致明确的地方。省局在"曲艺艺人登记工作计划"中,注意事项第二条的规定:"各地在确定登记对象时,应严格区别职业、半职业、业余等性质以及是否以演唱为主等情况,以防发生鱼目混珠的现象。对于半职业的、业余的,和以演唱为手段从事卖糖卖药等小贩活动及乞丐生涯者,概不受理登记。"以上条文是划分登记对象的准则。若就各地执行的情况看,很难掌握职业与半职业的界线。再者半职业艺人又以演唱为主的是否可以登记?划分半职业艺人又根据哪些条件?由于各地掌握的分寸不同,以致工作走了弯路。例如泰县把以演唱为手段的小商贩,及农业社员先发了登记证,随后又收回来。睢宁县把老艺人暂时在家照顾妻病,说成从事生产是半职业艺人不予发证。这种偏向一方面证明走群众路线进行摸底的工作方法是正确的,另一方面也说明省局的规定比较模糊,难以掌握所造成的。

文化部 1956 年 12 月 28 日关于对民间职业曲艺、杂技、木偶、皮影等艺术表演团体、班、档进行登记和加强领导的指示,除对民间职业性质的艺术表演团体和分散艺人均应进行登记外,又提到"有些虽然兼营商业或其他职业但以表演艺术为主的职业团体、班、档和艺人也应该准予登记","对于农村中以农业为主的半职业艺人,可由各地根据具体情况自行制订管理办法,必要时可在农闲期间发给临时演出证。"根据以上的指示,我省登记的标准有些过分严格。由于我省曲艺队伍比较庞杂,在拟定登记办法时,就考虑到半职业和业余的曲艺组织和个人是个社会问题,应放在职业艺人登记之后再进行妥善处理,以防止盲目地发展还是必要的。

(4)登记办法的条文,必须明确具体,否则就容易产生偏差。例如曲艺艺人的登记地

区，办法上规定"持最近流动演唱的证明函件，以个人为单位，向经常流动演唱地区的市、县一级文化主管部门申请登记"。这个"经常流动演唱地区"比较广泛些，又由于曲艺艺人流动面较广，既可以在甲地登记，也可以向乙地申请，亦可就在目前演出所在地，顺便迳向当地文化主管部门办理登记了。这个办法好处是照顾艺人免于奔波，防止过份集中于一地。但另一方面受理单位的干部和艺人本身都有"拣肥剔瘦"的思想，所以有些艺人，就成为"踢皮球"的对象。这与教育不够，检查不到是有关系的。例如苏州市对评弹艺人的登记就产生了偏向。领导思想上怕人多难管理；抱着"能推不揽"的态度。因而把"经常流动演唱地区"的规定，加以具体地限制，凡在苏州市没有连续演唱120天者，概不受理其登记。虽有家住苏州因外出演唱也拒之门外了。这个限制，惹起了群众的不满，后经省局加以纠正。现在分析产生偏差的原因，一面是当地文化部门处理不当，另一面也是受登记条文不具体，指导思想不明确的影响所形成的。

反映到其他市、县，因登记时间互有前后，甲地登记被审掉的，跑到乙地又登记了。由于掌握标准不统一，同是清唱艺人，甲地发登记证，而乙地又发临时演唱证。此外学徒随师实习演唱的，与发临时演唱证也执行得不严格，甚至个别县里还搞出"流动试唱证"的新规定来。我们认为对此问题，应先指示各地文化主管部门认识登记目的以及意义，然后要他们对申请者先登记下来，后再进行调整，来解决这个问题。

总之，从执行曲艺登记计划，掌握政策的角度检查，绝大部分是正确的，但就登记地点及登记标准的几个环节上看尚有欠妥之处，一方面下边未能认真研究及时反映意见；另一方面省局颁布的办法还有不够详尽的地方。同时仅在制订计划、布置执行下工夫，没有及时深入地进行检查、督导也是一个缺点。

三、存在问题

（1）曲艺艺人的组织问题——艺人登记后，大部分市、县成立了"曲艺艺人联合会"一类的群众组织。人数较少的也成立了小组，也有的人数太少经专署研究洽商转移合并到邻县的组织里的。但清唱艺人企图转到一地成立某剧清唱小组而走上化妆演出、盲目向剧团发展的路子，这是要防止的问题。有的市、县将曲艺艺人与杂技、魔术、木偶等艺人合作成立联谊会，或某曲种人数较多单独成立组织（例如苏州评弹协会）这是各地根据具体情况自行决定的。这些组织里有的已有专职或兼职的干部，因而开展学习、研究业务，以及举办福利等工作都有显著的成绩。但人数较少无条件设固定干部的，这个组织就成了空架子。今后各市、县如何加强领导这类的组织，并有计划地扶植其发展。此类组织与工会如何分工合作？以及是否普遍地建立工会？这都是今后应进行研究解决的问题。

（2）曲艺艺人沿街叫唱的问题——在登记工作计划中，曾有说明："流动在街头、码头、茶馆、饭馆、轮船演唱者，只要他们确以演唱为职业者，一般的也均应受理登记，发给临时演唱证；但对于他们应尽量根据其具体情况，配合有关部门，分别安排他们或参加生产单

位，亦可使其逐步在固定场所演唱，改变他们现在‘沿门叫唱’的情形。其中少数过去的名艺人因故流落街头者，应给予照顾，不能一般看待”。现在看这个要求还是确当的。经过登记，像徐州市、泰州市等地区，确实配合有关部门，安排了一批人，但个别市、县仍有“沿门叫唱”的情况。这原系旧社会遗留下来的问题，而文化部门只好与其他有关部门密切配合，以积极的态度，有计划有步骤地改变这个情况。登记时所发的临时演唱证，有的根据必要情况加以适当的延长，但不是放任自流无限期的延长。一定要创造条件，纵然为时较长，也要把这种“沿门叫唱”的情况逐步清除。

(3)清唱艺人和盲艺人的问题——我省清唱艺人共有四百余名(锡剧清唱 254 名，扬剧 70 名，沪剧 42 名，京剧 37 名，柳琴 10 名，淮剧 6 名，越剧 1 名)这个情况是我省特有的现象，推其原因：第一，我省过去唱扬州小曲的较多，在群众中为清唱已打下基础。第二，1955 年办理民间职业剧团登记时，各剧种中散团或退团的艺人，大多数拥到清唱队伍里来了。这些人在曲艺艺人登记时又在照顾艺人生活的情况下转进了曲艺登记之门。登记后由个人联合成小组，由清唱小组，又向化装演出发展了。例如镇江市曲艺联合会的扬剧组，苏州市、武进县等地的锡剧组，基本进入化装演出戏的剧团性质。根据以上情况看，清唱向化装演出发展是倒流的现象。今后设法制止剧团艺人流入清唱队伍，也不同意清唱艺人随便化装演出、盲目地向剧团发展。现在如果够条件成立剧团的当然可以向当地主管部门申请登记。如果不够条件，即应坚持清唱形式演出。否则到处乱拉人会造成剧团的混乱现象。同时也影响真正曲艺艺人的演出。现在对清唱艺人以维持现状为原则，不同意化装演出，不许可盲目带徒弟。除尚无法安排的年老、身体残废者应予照顾其清唱演出，对一般清唱艺人，严格检查艺术水平，以求得妥善的安排。

盲艺人以维持现状防止发展为原则，但历来以演唱为职业，又有一定艺术水平，已登记的自应培养扶植，保障其合法权益。至于目前不合登记标准的盲人，应属社会问题，以协助民政部门，设法进行安排为宜。不能与职业艺人混为一谈。

(4)曲种发展不平衡的问题——全省曲艺演出形式据初步统计有 30 种，经今年各地区的曲艺会演可能发掘更多的曲种。但有的人数多、发展快，有的又是维持原状，甚至渐趋衰颓。现在根据“百花齐放，百家争鸣”方针，如何对待这些曲种，这是目前值得研究的问题。兹就几个主要曲种的发展情况作以下的分析(参阅附表 2)：

甲、苏州评弹艺人 906 名约占全省登记人数三分之一强。近十年内发展的艺人就有 378 名，现在不特广泛于苏南城乡中演出，而且流行于上海市及浙江省一部分县里。这个曲种发展快流行面广，最好的收入每月有千余元。一般的也在百元上下。若进一步分析，所谓“苏州评弹”又可分为弹词与评话两种。弹词解放前两年内仅发展了 94 名，而解放后两年却发展了 105 名，到 1954 年——1956 年又发展了 171 名。合计十年内共发展为 330 名，占本曲种登记人数的 50%强，为全省曲种发展速度的第一位。而评话十年内仅发展了

48 名，占登记人数 16%弱。这又说明"苏州评弹"内两种形式，也是发展不平衡的。若就二者的发展阶段上看，解放前两年没有解放后两年的数字大，这说明解放后经济恢复而艺人政治上翻身，被群众所重视，是有影响作用的。至于 1954 年到 1956 年发展数字大增，这与对私改造国民经济恢复，人民生活提高，艺人收入增多是有关系的。除上面所提社会原因外，评弹本身亦有其特具的灵活性，它用生动的口语，可以由第三人称转到第一、第二人称。一方面是细腻深刻地对情节及人物思想和心理活动的描写；另一方面，又运用了辅助口语的手势、动作、表情，来表现许多角色(起角色)。这都是有助于评弹发展的特点。如果再进一步分析弹词比评话发展快的原因，大概弹词与评话相比，不特有说而且多了弹与唱，又多是双档(男女档又比男双档容易抓住观众)，再则学评话较难，而弹词学几个开篇就可随师作下手而登台演唱了。因此弹词艺人(尤其是女艺人)的发展速度列为第一位。

乙、扬州评话与北方评书，扬州评话的登记人数为 87 名，近十年来发展数为 40 名，占原有人数的 50%弱。这个发展情况基本上是正常的。而北方评书近十年来的发展趋势却走的下坡路，发展数为 11，占原有人数 116 的 10%还弱。考其原因如下:在苏北等地区活动的评书，没有扬州、苏州评话的底子厚，又出了王少堂等名艺人，演出场地多在城市，收入较好。而北方评书除一部分在城市固定场所演出者外，大都是分散流动在小乡镇。由于艺人有些是看唱本出身(现在徐州市还有念书本的)，没有正式从师学习，所以表演技术较差。艺术水平低就收入少，因而学习的人也就逐渐减少。另一方面，解放后在农民经济恢复的过程中，观众尚有其局限性，这也是造成发展人数下降的情况之一。

丙、琴书、道情、三跳、钹子书、工鼓锣也是我省的主要曲种，其发展情况基本上是一致的。例如琴书近十年的发展人数占登记人数的 25%弱，道情相同，钹子书的情况稍好，占 30%，而工鼓锣、三跳的情况较差，占 20%。这些曲种是生长在农村，演出对象是广大劳动人民，演出形式虽各有特点，为当地群众所喜爱。但由于农村经济尚未大发展，而乡级干部又常借故阻止艺人演出；此外，农民翻身后，思想上仍有旧社会留下的瞧不起艺人的看法。过去因穷苦没办法才逼着跑江湖的，现在分了房子有了地，也不愿学唱戏吃伸手饭。以上都是客观的影响。若就老艺人本身的思想看，不少人怕收徒弟，认为是封建，认为吃力不讨好。因而造成这几种富有乡土气息的曲种不甚发展的原因。

丁、各种戏剧清唱艺人登记的虽有 420 名，但近十年来仅发展了 42 名，占登记人数的 10%。这个比重是较小的，由此证明这部分艺人多是十年以上的艺龄。是属年老力衰、从剧团下来的人员。由于艺术水平低，营业也很差，最少的收入每月仅十余元。所以清唱艺人如何逐步地进行安排，却是应该注意的。

总之，以上仅就几个主要部分，加以分析，我们认为苏州评弹发展快是好的现象，但目前务须防止盲目发展，尤对滥收徒弟，调整师徒关系是应及时解决的。为着迎接农村经济的新繁荣，对扬州评话、苏北琴书、松江专区钹子书、淮阴专区工鼓锣以及常州的三跳等曲

种，应该根据各种具体情况有计划有步骤地加以培养。此外，对我省稀有的古老的曲种也不能使其断根。更应积极地发掘扶植，共同开出灿烂的花朵来。

江苏省文化局
关于准备参加全国曲艺工作会议及曲艺会演的通知

(58)文艺字第038号

各专署、市文化(教)科、处、局：

接文化部(58)文刘艺曲字第126号通知，决定8月份召开曲艺工作会议及举行第一届全国曲艺会演。(原文附发)为了迎接这次会议和会演，我们必须事前作好充分准备。特作如下的补充通知：

1.在去年本省第一届曲艺会演的基础上，我局拟于6月初将各会演区的优秀节目，在南京举行一次选拔演出，并召开全省曲艺工作代表会议。藉以产生和组织参加全国曲艺会演的代表队。此项工作，不久将另作详细通知。

2.为了帮助艺人业务学习，提高其艺术水平，并为参加会演作好准备工作，要求各有关地区将参加全省第一届曲艺会演的优秀节目和具有独特风格并经常上演而为群众所欢迎的曲目，即行帮助艺人进一步加工。如另外仍有较好的传统节目时，虽未参加会演，亦可派人记录整理，经与艺人研究讨论后，同样可作选用材料。此外更希望大力支持编、演反映现实生活斗争的节目(这方面的题材希望能在参加选拔节目中占十分之三)已经整理出的新旧节目，均希于4月份将材料报送我局一份，以备汇编选用。

3.关于文化部通知中要求对杂技、木偶、皮影等方面的工作经验和安排管理的意见，希于文到3日内报送我局。关于各地区在帮助艺人提高政治、文化、业务水平，组织他们上山下乡演出，帮助他们挖掘、整理、改编传统节目，结合宣传工作编演新节目，解决艺人活动场所，培养第二代等方面的工作经验和存在问题，亦希抓住典型事例，写出专题书面材料，于4月份抄送我局，以便汇报文化部。

附件：文化部关于召开曲艺工作会议及举行第一届全国曲艺会演的通知

江苏省文化局(印)

1958年3月14日

抄送：省人委文教组、省委宣传部，各地、市委宣传部

江苏省文化局
报送抢救戏曲界老艺术家的表演艺术经验规划的函

(58)文艺字第088号

文化部办公厅：

你厅(58)文厅艺戏字第194号来函收悉。现先将我省第一批抢救戏曲、曲艺界著名老艺术家表演艺术经验的规划意见送上，尚有其他地方戏曲、音乐、美术等方面的著名老艺人，尚在排队，以后再继续上报。所提名字是否有当，希予指示。

附件：抢救戏曲、曲艺界著名老艺术家表演艺术经验的初步规划意见一份

江苏省文化局(印)

1958年5月10日

抄送：省人民委员会，省委宣传部，南京、扬州、常州、无锡、苏州市文化局、处，徐州专署文教科，省戏曲学校。

附件：

抢救戏曲、曲艺界著名老艺术家表演艺术经验的初步规划意见

我省关于挖掘继承各种传统艺术的资料、经验等工作，由于各地较妥善地安排了老艺人的生活、工作，已取得一定成绩。如在传统剧目资料的挖掘整理、出版，开办训练班，老师带徒弟传授技术等方面都有不同程度的贡献。但对于一些著名的老艺人的艺术经验抢救工作，还是作得不够的，文字记录的部分尚未全部完成，无法用文字纪录的部分作得更少。因此确对这方面工作必须加以改进。现仅就戏曲、曲艺方面已知的情况提出如下意见：

一、按江苏省剧目工作委员会原订"三定"(定目定人定时)的办法，1958年内剧目方面由各地分会和各剧种协会统一安排不错不漏全部用文字记录下来，其中对于著名老艺人由专人负责协助记录；在曲艺方面，1958年也由各地剧目分会作出计划进行挖掘记录，其中对于老艺人的曲目、书目的记录在年内完成或大部完成。

二、除剧目等以文字记录外，各种历史资料、表演经验等亦由专人进行访问或由老艺人开讲座等办法进行笔录或录音。

在表演方面除访问开讲座外，分别不同情况以拍照、拍电影教学(包括剧团内带徒弟)等方法加以记录、学习继承。

三、以上工作基本上均由各地方负责。其中受物质条件等限制的，由省或呈请文化部解决。

四、全省著名老艺术家艺术抢救工作的具体规划(戏曲界略):

王少堂(扬州评话老艺人)1.由扬州市剧目分会负责今年内将南京市已记录之“武十回”进行校对;并将“石十回”记录下来汇编成册。1959年着手进行“宋十回”的记录,亦汇编成册。2.由扬州市剧目分会负责派专人访问、或本人讲座记录其表演经验(记录部分要求全部有钢丝录音)。3.1958年内由省新闻电影制片厂将其表演中的精彩部分选择摄制成影片。

王万青(扬州清曲艺人,现在江苏省戏曲学校)1.曲目部分由省戏曲学校与扬州市文化处联系统一分工进行记录,1959年前完成此项工作。2.将其精彩曲目的演唱用录音机加以记录。3.精彩的演唱,不断向上海等地唱片厂推荐制成唱片。要求制成唱片一百张左右。

江苏省文化局

关于全省曲艺汇报演出及曲艺工作会议的报告

全省曲艺汇报演出大会自6月15日开始,至22日胜利闭幕。各专署、市及个别县到会的演出代表和观摩代表共计129人。其中艺人代表103人,行政干部26人。在8天内共汇报演出了10场(包括外出一次招待场)。

全省共有30多个曲种,这次参加演出的有评话、弹词、工鼓锣、钹子书、评曲、琴书、相声、大鼓、坠子、清曲、道情、白局、花鼓、落子等22个曲种。以说唱和歌舞等表演方法演出了传统的和新创的节目57个。其中反映现实生活和斗争的有43个占全数的75%。通过观摩学习,大家对社会主义现实主义的创作方法和表演方法,有了新的体会。结合演出过程又举行了三次报告会和一次经验介绍会,同时全体代表还在街头举行了一次宣传总路线的活动。

汇报演出结束后,自23日至26日,留下各地代表53人又举行了四天曲艺工作会议。对曲艺发展方向,以及组织起来加强领导等方面的问题作了研究。同时也确定了我省参加全国曲艺会演的节目和人选,和全国曲艺会议代表人选。并订于7月24日来南京集中,7月底去北京参加会演和曲艺工作会议。

会议主要讨论了本省曲艺队伍怎样进一步组织起来,用各种各样的形式,为政治服务,为生产服务的问题;怎样建立一支工人阶级的曲艺队伍的问题。

一、大家一致认为曲艺是文艺队伍中的一支轻骑兵,具有轻骑短刃的特点。便于到田头、工地、街头、广场演出;能迅速反映现实生活和斗争;土生土长,为群众所喜闻乐见;在繁忙的生产活动中,便于深入群众开展活动,能结合当前的政治运动,紧密地为政治、为生

产服务。因此，必须重视这一艺术形式和这支队伍，加强领导，更好地发挥它的作用，为社会主义建设服务。

解放以来本省曲艺有很大进步，配合历次政治运动做了不少工作，许多曲种也得到了发展，但是由于曲艺艺人的艺术劳动是个体、分散的方式，受剥削阶级的思想影响较深，又没有认真地进行思想改造和整顿，因此曲艺界的队伍不纯，除少数反、坏分子外，还混进不少非职业艺人；曲艺界的资产阶级个人名利思想极为严重，个别的已成为反党反社会主义分子；追求资产阶级腐朽的生活方式，道德败坏的现象在苏州评弹等曲种中普遍存在。演唱的节目传统的占绝大多数，其中还有不少坏书、毒书，新节目很少，一般只是演唱一些开篇、段子而已。城市曲艺艺人不愿深入工厂、农村，轻视劳动人民，脱离人民群众，现在是：有些地区已在曲艺艺人中进行了整风运动，已开始改变这种情况，出现了许多新气象，许多艺人表示坚决跟党走社会主义道路，批判自己的资产阶级思想，资产阶级思想已开始臭起来了，许多艺人纷纷上山下乡创新书，说新书好书，这次汇报演出中新曲目占了70%以上。新曲目中反映去冬以来社会主义建设和生产大跃进的又占了多数，其中不少是优秀的曲目，这正说明曲艺队伍根本变化的开始。但是还有不少地区的曲艺艺人没有进行整风运动，情况没有根本改变。

因此大家认为：

1.未进行整风的曲艺艺人必须进行整风学习，让他们经历这次政治上和思想上的社会主义革命，端正政治方向和服务方向，搞臭资产阶级思想，树立共产主义道德风气，整顿队伍，这是根本改变这支队伍情况的决定关键。

2.整风以后必须继续加强政治思想教育工作，曲艺界反对资产阶级思想的斗争更是长期的，曲艺艺人除了与戏曲剧团一样流动性大外，它还更加分散，这就增加进行政治思想教育的困难，过去常常放松了这一工作。今后除艺人登记所在地的文化主管部门应加强政治思想教育，定期集会进行学习外，同样重要的是：艺人流动演出所到各地的主管部门或乡社基层领导亦应加强对艺人的领导、教育和监督，组织和安排他们更好地为生产服务；组织他们参加劳动和深入群众；帮助他们进行创作；对他们进行时政教育。艺人亦必须接受主管部门或乡社党委的领导，这样就可以避免艺人流动演出时成为“世外桃源”的情况。

3.继续将艺人组织起来。组织起来就便于政治挂帅，进行教育加强管理，可以帮助艺人集体主义思想的成长，可以由艺人自己来解决自己福利问题，通过整风，艺人也要求组织起来。组织起来可以有各种形式：(1)如苏州、常熟组织的评弹团，经济上是底薪津贴制，统一经营管理，演出活动分散，一年中定期学习，深入工厂、农村进行创作活动等，这一类一般是以演出收入稳定为条件；(2)组织协会或小组，组织学习，安排演出积累公积金、公益金的办法，有一定的储蓄，为解决一部分福利及淡季收入少的问题。

组织起来可以防止非职业艺人的混入，各地要及时阻止非职业艺人的演唱，就地处理。

二、曲艺要能更好地为社会主义建设服务，为政治服务，为生产服务，就必须进一步教育和组织曲艺艺人走出书场，上山下乡送上门去，创新书、说新书、说好书。

1.在社会主义建设和生产大跃进形势下，人人都忙，上茶馆、进书场的少了，农民说，只有"懒汉上茶馆"。因此，如果还是坐在茶馆、书场等客上门是不行的，必须改变老一套的演出活动方式，要教育曲艺艺人认识只有上山下乡、深入工农，才能更好地为生产服务，才能更好地改造自己，才能体会到工农群众的生活、思想感情，搞好创新说新，艺术质量才能提高，事实证明，只要这样做了，群众就热烈欢迎，经济问题也会得到适当解决。各地对艺人上山下乡还给予帮助和支持，除组织他们到田头、工地、车间、饭堂……进行小型活动外，亦要注意安排演出，保障艺人的生活。

2.随着演出活动方式的改变，上山下乡，送上门去，演出内容必须改变，光是老书，就不能满足群众要求(好的传统节目仍是需要的)，因此必须大力开展创新书、说新书、说好书的运动，才能更好地为政治服务、为生产服务。说新书是有一定困难，艺人有很多顾虑，怕艺术上不成熟，怕观众少，影响自己名誉，影响收入。这是很自然的，除了对艺人进行教育外，在各级领导方面也需给予大力支持，特别在城市中关于书场安排、组织观众等方面给予帮助。

三、培养下一代的问题。

曲艺界除个别曲种，如苏州评弹发展较快，培养了一批新生力量外，其他曲种均缺乏后备力量，应该引起我们注意，许多曲种艺人平均年龄在四十岁以上。其原因主要是这部分曲艺艺人收入少，生活困难，无力收带学徒，因而许多青年也看不到这一艺术形式的前途，不愿学习这一行当。

培养下一代，除要解决对曲艺的认识问题，引起大家重视外，可以采取以下的途径：

1.大力开展业余的曲艺活动，在广泛开展业余曲艺活动的基础上就一定能涌现出大批的曲艺人才。专业曲艺工作者把辅导业余活动作为自己的重要任务，采取专业与业余相结合的办法就能促使曲艺新生一代飞跃成长。

2.个别曲艺艺人带徒弟在生活上有困难者，各地可酌情给予物质上的支持。

3.可以根据各地曲种的发展情况和群众的需要，举办一些曲艺训练班或曲艺学校，集中进行训练和培养，以解决有些曲种后继的问题。

会议对曲艺工作研究较多，杂技、木偶、魔术团的问题一般的交换了意见，大家一致认为也必须和戏曲剧团一样加强对他们的领导，其中木偶剧团，特别应从表演形式、表现内容上作大胆革新，以适应群众的需要。

以上报告当否，请指示。

1958年7月2日

江苏省文化局
报送参加全国曲艺工作会议全国曲艺会演代表名册及会演节目单的报告

(58)文艺字第122号

文化部：

兹根据你部(57)文夏艺曲字第595号及(58)文刘艺曲字第231号通知：报送我省出席全国曲艺工作会议代表名册、参加全国曲艺会演的代表名册各三份，及节目单一份。代表团人员共计29名，其中参加曲艺工作会议的干部和艺人为15名，演出代表为17名。代表团团长为我局艺术处负责人王平同志。(均见附表)此外，我省南通、淮阴专区、无锡市尚要求各增加会议代表一人是否可以？速请核示！

关于应行报送会议节目脚本10份，待印就后另行寄上。

附件：参加全国曲艺工作会议及会演代表名册各三份

节目单一份

江苏省文化局(印)

1958年7月14日

参加全国曲艺工作会议及会演代表名册

姓　名	性别	年龄	艺龄	民族	籍贯	演出曲种	每月平均收入	工作职务	备　注
王　平	男			汉	涟水			省文化局艺术处长	代表团团长
赵瑞琪	男	47		汉	山东郓城			省文化局艺术处科员	
张青萍	男	51		汉	泰兴			扬州市文化处处长	
张骏良	男	28		汉	仪征			南京市文化局干部	
潘伯英	男	55		汉	苏州			苏州市评弹协会主席	
韩　京	男			汉				徐州专署文教科科员	

（续表一）

姓　名	性别	年龄	艺龄	民族	籍贯	演出曲种	每月平均收入	工作职务	备　注
周　良	男	31		汉	海门			苏州市文化局副局长	
康祝以	男	37		汉				苏州专署文教局副局长	
张明秋	男	26			句容			镇江专署文教局科员	
草　原	男							南京艺专音乐助教	
王少堂	男	70	60	汉	扬州	扬州评话	180元	中国曲艺研究会会员	特邀代表并参加曲艺工作会议
张慧侬	男	34	21	回	扬州	扬州弹词	90元	市剧目分会委员	演出代表
张丽曾	女	26	11	回	扬州	扬州弹词	90元		演出代表
王丽堂	女	19	7	汉	扬州	扬州评话	150元		观摩代表
徐云志	男	57	40	汉	苏州	苏州弹词	420元	市评弹协会委员	演出代表并参加曲艺工作会议
刘雪华	女	21	9	汉	苏州	苏州弹词	100元	评弹演员	演出代表
侯莉君	女	35	8	汉	无锡	苏州弹词	185元	评弹团团委	演出代表并参加曲艺工作会议
徐碧英	女	28	8	汉	苏州	苏州弹词	150元		演出代表
杨乃珍	女	18	2	汉	苏州	苏州弹词	100元		演出代表
冯天音	男	35	16	汉	无锡	评　曲	80元		演出代表
王一梅	女	25		汉	常熟	评　曲	50元		演出代表
王瑞菁	男	37	20	汉	无锡	评　曲	90元		演出代表
张同举	男	38	15	汉	灌云	工鼓锣	40元	县曲联会主任	演出代表并参加曲艺工作会议
范筱英	女	35	25	汉	山东东阿	河南坠子	45元	徐州市曲艺基层工会主席	演出代表
黄昆溪	男	43	33	汉	丰县	坠子伴奏	30元		演出代表

（续表二）

姓　名	性别	年龄	艺龄	民族	籍贯	演出曲种	每月平均收入	工作职务	备　　注
张永熙	男	35	26	汉	北京	相　声	80元	曲联会委员群鸣相声队队长	演出代表并参加曲艺工作会议
关立明	男	41	16	汉	天津	相　声	60元	曲艺工会委员	演出代表
倪省三	男	53	37	汉	启东	启海弹词		县评弹协会主任	观摩代表并参加曲艺工作会议
石跃亮	男	33		汉	浙江平湖	钹子书	120元	县曲联会主任	演出代表

江苏省代表团参加全国曲艺会演节目单

曲　　种	节目名称	作　者	演唱者	时　间	内　容　提　要
扬州弹词	她比我更快	张慧侬 张　仲 创　作	张慧侬 张丽曾	15分钟	夫妻俩在两个工厂工作分别了十几天，双方都摘掉了文盲帽子。男方去看女的，结果女方比男的学得更快
苏州弹词	六对半变一条心	邱肖鹏等集体创作	侯莉君 徐碧英 杨乃珍 刘雪华	40分钟	叙述永生火柴厂的生产小组13个人由不团结到团结的情况
苏州弹词	《三笑》中一段	徐云志口述	徐云志	20分钟	
无锡评曲	白泥小粉闹纠纷	倪　松 谢　枫 创　作	冯天音 王瑞菁 王一梅	15分钟	反映大跃进中庆丰纱厂以白泥代替小粉浆纱的创举
工鼓锣	单刀赴会	刘永高口　述，王　文龙、张学余整理	张同举	20分钟	描写关云长赴宴的故事
坠　子	姑娘的婚事	刘振华创作	范筱英	22分钟	反映青年女社员动脑筋改装双管水车成功，而其母却误认夜间不睡是姑娘的婚事

（续表一）

曲　　种	节目名称	作　者	演唱者	时　间	内　容　提　要
相　声	坐享其成	张永熙、关立明、施枫秋改编	张永熙 关立明	20 分钟	讽刺只图享受不愿劳动的人，终日盼着社会主义早日到来，而自己想坐享其成
扬州评话	《武十回》一段	王少堂口述	王少堂		

江苏省文化局关于派人观摩第一届全国曲艺会演巡回演出团演出的通知

(58)文艺字第 147 号

各专署、市文化(教)局、处、科：

接文化部(58)文刘艺字第 502 号通知："第一届全国曲艺会演在北京已胜利闭幕。从这次会演中我们发现许多思想性艺术性很高的作品，以及坚持上山下乡紧密配合政治进行演出活动且有较高表演技巧的艺人。为了贯彻全国曲艺工作会议所订制的方针，贯彻这次会议的精神，扩大这次会演的影响，从而有助于各地文化主管部门加强曲艺工作的领导，带动各地曲艺工作者积极行动起来。充分发挥曲艺的尖兵作用。我部决定组织一批优秀节目和演员分成两团，分别到东北、华北、华东、中南、西南、西北等地区部分大城市演出，预订 9 月 7 日到 9 月 9 日在南京公演。由于这次到各地演出不同于一般巡回演出，既有示范演出的意义，同时要举行座谈会，交流创作和艺术改革以及上山下乡的经验，具体贯彻曲艺工作方针……等"。我们认为巡回演出团来宁演出是各地文化行政部门的业务干部与曲艺艺人观摩学习的好机会，通过演出和报告会、座谈会，为今后我省艺人上山下乡、说新创新、具体贯彻曲艺工作方针，是有推动作用的。因此，特作以下的部署：

1. 第一届全国曲艺会演巡回演出团预定于 9 月 7 日—9 日在南京市世界剧场演出 3 天(如有变动另行通知)并安排 1—2 次报告会及 2—3 次座谈会。请你地选派所属单位的有关业务干部或曲艺艺人共计　名。推定带队人于演出前一日来我局报到。

2. 各地观摩人员，无论干部或艺人，所有往返旅费及食、宿费统由各地自行设法解决。

3. 各地于 9 月 4 日前必须确定观摩人数函告我局，以便联系住所及掌握观摩票子。如无人来，亦希告诉我们。

江苏省文化局(印)

1958 年 8 月 27 日

抄送：文化部，省委宣传部，省人委办公厅

附：　　　　　　　　观摩人员各地区分配表

(1)镇江专区—6名(包括镇江市、常州市)

(2)徐州专区—6名(包括徐州市、新海连市)

(3)苏州专区—8名(包括苏州市)

(4)盐城专区—2名

(5)扬州专区—4名(包括泰州市)

(6)南通专区—4名(包括南通市)

(7)淮阴专区—4名(包括清江市)

(8)南京市10名

(9)无锡市2名

(10)扬州市2名

江苏省文化局关于动员本省专业艺术表演团体(包括曲艺艺人)上山下乡下厂演出的通知

(59)文(艺)字第36号

各专署、市、县文化(教)局、处、科，省属剧团：

专业艺术表演团体(包括曲艺艺人)上山下乡下厂演出，是执行党的“文艺为工农兵服务”方针的重要措施之一。这个工作，是要长期坚持下去的。

去年我省近二百多个艺术表演团体，一万多个戏曲艺人，在各级党委和文化行政部门的领导下，大规模地上山下乡下厂演出，丰富了工农的文化生活，鼓舞了群众的生产热情，配合了中心任务的宣传，推动了群众业余文艺活动的开展；同时广大戏曲工作者也得到了锻炼，提高了艺术表现能力。群众反映良好，成绩和收获是很大的。

今年是继续跃进的一年。艺术表演团体仍然要鼓足干劲，拿出更多更好的节目，为广大劳动人民服务。目前正值农村丰收季节，各地正在敲锣打鼓欢庆丰收，这是我国几千年的传统习惯，也是便于进行艺术表演活动的时候。因此，我们要求本省各艺术表演团体积极上山下乡下厂，向群众演出，向群众宣传，歌颂总路线，歌颂大跃进，歌颂人民公社；鼓舞劳动人民的革命干劲，为在今年内提前完成第二个五年计划的主要指标而努力。

为了使这一工作做得更好，我们根据去年实践中的体会和碰到的问题，提出以上几点意见，供各地参考。

一、对艺人的思想动员工作要做得充分，提高他们的认识，使这一工作变为他们自觉

的行动。

二、各地文化行政部门应在党委领导下,根据当地生产情况和艺术表演团体本身的情况,有计划地全面安排演出点和巡回路线。为了同时照顾到剧场演出,艺术表演团体可以分批地轮番下乡下厂。演出计划最好事先下达到有关公社和工厂里去,以便及早做好演出的准备工作。

三、演出的节目要“百花齐放、丰富多彩”。既要注意教育意义,也要照顾到群众的爱好;既要有传统戏,也要有现代戏(宣传总路线、大跃进、人民公社的剧目更不可少)。

四、注意艺人的劳逸安排。必须坚持政治挂帅,强调提高演出质量;但也要注意避免过多地增加演出场次。演员应该适当地参加生产劳动,但也必须保护演员的身体健康;老年体弱的和主要演员,根据身体条件和业务特点,可以少参加或者不参加劳动,在这方面不要进行评比。

五、各演出点的文化行政部门应大力协助上山下乡的艺术表演团体,如代为解决交通工具、住宿和食品供应等问题。演员们的生活也要勤俭朴素,不可与当地群众生活距离太远。

一九五九年十月

江苏省文化局
关于举行1961年评话观摩演出的通知

(61)文艺字第70号

南京、苏州、扬州市文化局、处:

为了进一步贯彻“二百”方针,发扬评话各种流派的特色,通过观摩学习,就实论虚,开展有关评话艺术方面学术上的研究探讨,为进一步提高评话艺术质量,继承和发扬优秀的传统,和培养下一代等方面工作打下基础。根据省委指示,特举行评话观摩演出。

一、参加演出对象:

包括苏州、扬州评话、南京评书中各种流派和艺术上有一技之长,为群众所公认的专业艺人(包括青年艺人)。初步确定:有苏州评话18人,扬州评话13人,南京评书1人,共计32人。

此外,邀请苏州评话老艺人潘伯英、张玉书、杜再良参与大会研究工作。苏州、扬州除带队干部一人以外,可另派观摩代表各3—4人(包括不参加会演的评话代表)。其他有评话的专区、市可派观摩代表1人。

二、演出日期和报到时间、地点:

观摩演出自12月16日开幕，各地代表于12月15日报到(太平路江苏饭店)，会演时间暂定十天，各地带队干部提前三天报到。请与会代表带足15天粮票往返路费，吸烟的同志请自带香烟。

江苏省文化局(印)

1961年12月7日

抄报：省委办公厅、宣传部，省人委办公厅

抄送：各专署、市文化(教)局、处

[附]

江苏省1961年评话观摩演出大会工作委员会组织及其成员

工作委员会由下列人员组成：

钱静人、周　邨、邓　洁、郑山尊、吴白匋、朱　军、周　良、潘伯英、曹汉昌、王少堂、王筱堂、康重华、金声伯、张青萍、钟兆锦、张韵萍

主任委员：邓　洁

副主任委员：郑山尊、吴白匋

下设大会办公室，由下列人员组成：

主　任：朱　军

副主任：王东藩

办公室下面设三个组：

(1)学习研究组，有下列人员组成：

周　良、张青萍、王少堂、潘伯英、曹汉昌、张玉书、张国良、金声伯、高翔飞、康重华、王筱堂

由周良、张青萍负责

(2)演出组—由钟兆锦、曹啸君负责

(3)行政组—由曹剑民负责

江苏省文化局关于举行江苏省苏州评弹观摩演出会的情况报告

(66)文艺邓字第001号

省委宣传部并报省委：

为了促进评弹工作者的革命化，进一步推动革命现代书的创作和演出，更好地为工农

兵服务，为社会主义服务，我局于一九六五年十二月十五日至二十七日在南京举行了苏州评弹观摩演出会。参加会演的代表 217 人。文化部、福建、黑龙江省还派代表 8 人前来观摩。这次演出会共进行了 13 场观摩演出（包括老艺人演出 1 场），还公演了 12 场，向驻宁部队汇报演出 1 场。在演出的 77 个书目中，有毛主席诗词 35 首，开篇 19 个，短篇 19 个，中篇 4 个。会演期间代表们学习了毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》，听取了钱静人同志关于创作问题的报告，吴天石同志关于正确理解毛主席诗词的报告，吕博然同志传达了全国青年业余创作积极分子会议精神。并分别举行了创作人员座谈会、如何突出政治谱唱好主席诗词座谈会、老艺人座谈会。还参观了省阶级教育展览会和王杰事迹展览会。最后由我局邓洁同志根据省委负责同志指示和讨论中的问题，作了总结。这次会演，是在省委、省人委的领导和关怀下进行的。由于省委负责同志做了很多重要指示，由于有关地区党委在会演前都亲自抓了这一工作，加上各地代表的共同努力，因而使会演取得较大的成绩。具体收获有如下几点：

一、积累了一批比较优秀的革命现代书目，为进一步占领和扩大社会主义思想阵地增添了新的实力。参加这次演出的全部是革命现代书目，帝王将相、才子佳人的旧书在评弹舞台上一扫而光。为主席的 27 首诗词试谱的 35 个曲子，较好的有 10 个曲子。在新创作和改编的 36 个书目中，反映社会主义革命和社会主义建设的 29 个，反映援越抗美的 5 个，反映革命历史题材的 2 个，其中较为优秀的书目有 28 个受到观摩代表的好评。会演中还涌现出一批较优秀的青年演员，他们已经具有一定的演出水平，这也是一个可喜的收获。

二、交流了评弹创新演新的经验，推动和鼓励了革命现代书目的创作和演出。会演期间，代表们除听取了关于创作问题的专题报告、举行了创作问题座谈外，还进行了多次艺术交流，对会演中每一个书目进行讨论，为进一步加工创造了有利条件。在学习讨论中，大家就如何深入生活，如何反映阶级斗争、人民内部矛盾，如何塑造正面人物，评弹创作如何突破老框框的束缚等问题进行了探讨。使大家认识到，要写好、演好革命现代书目，关键在于全心全意地投入三大革命运动中去，深入到工农兵群众中去，特别是深入到农村火热的斗争中去，锻炼自己和改造自己。

三、进一步认识到演唱主席诗词，宣传毛泽东思想的重大意义，增强了为主席诗词谱曲的责任感。会演期间，代表们除听取了关于正确理解毛主席诗词的专题报告外，还进行了专题座谈。大家认为演唱主席诗词的过程，是评弹工作者学习毛泽东思想、加强自我改造的过程，是一个提高文化水平、丰富革命历史知识的过程，是一个提高评弹艺术表演、表现能力的过程。演唱好主席诗词，是革命评弹工作者一项光荣的政治任务。无锡市演唱毛主席诗词专场和经验介绍，对大家有很大启发。会演过程中，对如何正确理解主席诗词和音乐改革方面，作了有益的交流。

在会演期间，了解到一些主要情况如下：

1. 关于学习毛主席著作，促进队伍革命化问题。评弹工作者在学习主席著作方面，比过去是进了一大步，队伍也正在开始起着革命性的变化。不少团、队，都建立了学习制度，一般地都学习《为人民服务》、《纪念白求恩》、《愚公移山》、《反对自由主义》以及《在延安文艺座谈会上的讲话》等文章，为进一步学好毛主席著作打下了初步的基础。通过向雷锋、王杰等英雄人物的学习，出现了许多好人好事，在青年演员中尤为突出。但是在整个戏曲队伍中，评弹工作者在这方面差距还是比较大的。特别是有些人对学习毛主席著作还缺乏深厚的阶级感情，对自我改造还缺乏信心和勇气。因此，我们认为：评弹工作者活学活用毛主席著作，要带的问题很多，但是，世界观的改造问题，则是每个人都必须首先要解决的根本问题。说书是为了个人名利，还是为了革命；如何和工农兵相结合，熟悉他们，表现他们等等问题，都必须在活学活用毛主席著作的过程中逐步加以解决。

2. 关于执行党的文艺方向问题。文化革命以来，在各级党委的领导下，评弹工作者在为工农兵服务，特别是为农民服务方面取得了很大的成绩。许多团、队不畏风雪烈日，以"一条扁担两条腿"，努力深入农村基层，利用一切场所，为农民演出。演员们上山下乡受到了很好的锻炼。有的演员说："过去是拿着箱子，坐着车子，搭着架子，走进场子，为的是工资；现在是带着被子，拿着弦子，跑到农村，为的是革命"。有的演员还提出"台上是演员，台下是宣传员，做好贫下中农的勤务员"。和农民建立了感情，受到群众的欢迎。这一方面的成绩是应该肯定的。但在评弹队伍中还有不少人对上山下乡为农民服务的伟大意义认识不足，缺乏一辈子为农民服务的思想准备。有些人"三馆"（饭馆、旅馆、戏馆）的习惯还没有根本改变，还存在怕苦、怕脏的现象。有些人即使下去了，但如何以正确的态度向贫下中农学习，如何使自己具备劳动人民的思想感情等问题也没有很好得到解决。

3. 关于坚持编演革命现代书目问题。从这次参加会演的书目来看，一年多来，评弹团、队在这方面是取得很大成绩的。帝王将相、才子佳人的旧书在评弹舞台上已经一风吹了，代之而起的出现了许多较优秀的革命现代书目，并涌现出一批较好的青年演员。总的说来，文化革命的形势是很好的。但是，要使革命现代书目，巩固地占领评弹舞台，还要作出很大的努力。从现有的革命现代书目的创作和演出情况来看，有些题材还抓得不准；有些情节的处理还不能较好地体现党的方针政策；有些人物的塑造，还缺乏丰满的感人形象。有待于精益求精，进一步提高。但是却出现了既有满足现状的苗头，也有望而生畏的现象。甚至有些人对旧东西还抱着留恋的态度，对新东西还缺乏饱满的政治热情。这说明在意识形态的领域中阶级斗争并没有结束。

针对上述情况，我们对评弹工作者提出三个坚持：第一，坚持活学活用毛主席著作，用毛泽东思想武装自己，加速革命化，使自己真正成为革命的文艺战士；第二，坚持为工农兵服务，为社会主义服务的政治方向，以农村为重点、持久地上山下乡为农民服务，使评弹队

伍真正成为一支“轻骑兵”;第三,坚持编好演好革命的现代书目,一九六六年要求全省评弹团、队创作70—80个新书目,以中短篇为主,适当创作和改编一点长篇(任务已具体分配给有关专区、市),积极为三大革命运动服务。

以上报告,如有不当,请予批评。

附件:第一批向全省推广的书目名单

江苏省文化局(印)

一九六六年一月十二日

抄报:江苏省人民委员会、中华人民共和国文化部

附件:

第一批向全省推广的书目名单

一、毛主席诗词谱曲:

(1)娄山关(省曲艺团)

(2)长沙　(省曲艺团)

(3)重阳　(省曲艺团)

(4)答友人(省曲艺团)

(5)黄鹤楼(省曲艺团)

(6)到韶山(常州市)

(7)人民解放军占领南京(苏州市)

(8)会昌　(无锡市)

(9)六盘山(无锡市)

(10)昆仑　(无锡市)

二、中篇:

(1)绿水湾(苏州专区)

(2)球拍扬威(省曲艺团)

(3)方向盘(常州市)

三、短篇:

(1)“小闹钟”与“气象台”(苏州专区)

(2)春　鹰(苏州专区)

(3)夜走向阳村(苏州市)

(4)路　遇(苏州市)

(5)红色饲养员(苏州市)

(6)真假胡彪(苏州市)

(7)一把垃圾棉(南通专区)

(8)大年夜(省曲艺团)

(9)打　虎(省曲艺团)

(10)故事会(省曲艺团)

(11)一只表(常州市)

四、开篇：

(1)我的名字叫解放军(苏州市)

(2)万里长江横渡(苏州市)

(3)商业服务队(苏州专区)

(4)纸老虎现形记(省曲艺团)

五、其他：中篇《抢潮记》(镇江市)和七个短篇，加以修改后，都可以演出。十五个开篇基本上都可以演出。

江苏省文化局关于评弹学校招生的批复

苏文艺(80)第10号

苏州市文化局：

一九八〇年四月十日关于评弹学校招生的报告收悉。意见如下：

一、评弹学校属中专性质，学制：评话为二年，弹词为三年，第一期招收六十名。

二、招生对象主要是初中毕业生，高中毕业生在本人自愿，又符合招收条件者也可招收。根据教育部、文化部关于全国艺术院校一九八〇年招生工作的通知精神，不得招收中学在校学生。

三、招生时间，为照顾艺术院校的特点，招生工作可于四、五月份开始，在七月初结束。

四、招生地区，根据苏州评弹的特点，主要在苏州市和苏州地区范围内招收。

江苏省文化局(印)

一九八〇年四月二十二日

抄送：省高教局招生办、省教育局、苏州市教育局、苏州地区教育局、文化局。

江苏省文化局关于组织江苏省曲艺代表队参加全国曲艺优秀节目观摩演出(南方片)的通知

苏文艺(82)第7号

各地、市文化局、省曲艺团、扬州市文化局：

全国曲艺优秀节目观摩演出(南方片)将于三月中旬在苏州举行。我省参加这次观摩

演出的节目已由中央文化部审定。兹将我省曲艺代表队节目和人员通知如下：

苏州市：苏州弹词《遗产风波》选回；邱肖鹏、魏含玉、赵慧兰、侯小莉。

苏州地区：苏州弹词《请你吃糖》；朱寅全、演员三名（请地区文化局定）。

无锡市：弹词开篇《二泉映月》；赵丽芳、伴奏二名、作者一名（请市文化局定）。

常州市：苏州弹词《杨乃武》选回“廊会进室”、弹词开篇《泥腿子也能逛天堂》；邢晏芝、邢晏春。

南京市：对口相声《翩翩起舞》；李国先、言人。

扬州市：扬州评话《陈毅拜客》；夏耘、惠兆龙。

徐州市：徐州琴书《悦来饭店》；张仲樵、另演员和伴奏人员十人（请市文化局定）。

省曲艺团：苏州弹词开篇《小小雨花石》、苏州弹词《第九次爱情》；郁小庭、杨乃珍、侯莉君、徐祖林、董梅，另伴奏一人（由省曲艺团定）。

江苏代表队领队一人、副领队二人、工作人员二人，名单均另定。

因代表队人数有限，凡参加演出的伴奏人员将统一调配。

为保证演出质量，争取在观摩演出中取得较好成绩，拟对上述节目集中组织加工。地点在苏州市。邱肖鹏、郁小庭、朱寅全、夏耘、张仲樵、无锡市一人于三月一日携带作品清稿一式三份到苏州市文化局报到；苏州地区三名演员，赵丽芳及《二泉映月》伴奏二人、邢晏春、邢晏芝、惠兆龙、《悦来饭店》演员及伴奏人员十人、侯莉君、徐祖林、董梅于三月五日到苏州市文化局报到。其余人员三月八日报到。凡参加演出、伴奏人员自带演出剧照六寸二张、十二寸一张、服装、乐器、化妆用品及一个月粮票。

另外，请镇江地区、镇江市、南通地区、淮阴地区、徐州地区各选派一名代表参加观摩组。报到日期另行通知。

江苏省文化局（印）

一九八二年二月二十二日

抄送：省政府办公厅、省委宣传部、省曲协

后　记

江苏的曲艺，源远流长，品种繁多，素有“书山曲海”之称。明清以来，名家辈出，流派纷呈。虽为民间艺术，操方言土话、奏村俗俚曲，却上进宫廷、下及闾巷。中华人民共和国成立后，在中国共产党和人民政府文艺“为人民服务、为社会主义服务”的方向和“百花齐放”、“推陈出新”方针的指引下，开创了崭新的局面。艺术上不仅有了新的发展，而且还远涉重洋、流播海外。认真运用马克思主义的立场、观点和方法，全面深入地搜集整理江苏的曲艺遗产，系统翔实地记述其发展过程，科学正确地反映中华人民共和国成立以来江苏的曲艺在各个方面的重要成果和改革成就，是我们编纂《中国曲艺志·江苏卷》的历史责任和光荣使命。

在本志编纂之初，依据我们面临的艰巨任务和工作实际，提出了“五子登科”的设想。即：要求各级文化主管部门把修志工作摆上位子，编纂工作本身搭好班子，按编纂要求理出工作路子，在文化事业经费比较拮据的情况下筹集必要的票子（经费），在保证质量的前提下如期拿出本子（书稿）。为此，我们在工作方法上，立足编辑部，依靠各市、县，在全省十一个市建立相应机构，先后动员文化艺术界共六百多人专门参与资料普查。其间，许多市、县领导和文化部门的负责人亲自到基层征集材料，有的编纂人员甚至骑着自行车，奔波数百里，走访所属区县的知情人。栉风沐雨，前后经年，共收回调查表八千余份，征集到有关图片资料三百余幅，出版物近百种。同时，我们还从图书馆、档案馆、高等学校资料室及私家藏书中查阅方志、史书、笔记、报刊逾千万字，从中摘录资料千余条。在此基础上，澄清并纠正了历史上对江苏曲艺曲种源流、数量、书目由来及艺术传承等方面的许多舛误，为我们修好这部志书奠定了起码的资料基础。

但是，江苏的曲艺艺术由于其民间性特征和复杂的历史原因，可溯之源久远而可证之史寥寥。比如曲艺传统丰厚的苏南地区，虽名家辈出但资料遗留甚少，就连有“六朝古都”之谓的南京，曲艺史料见诸文字的也极少。太平天国时期在江苏有许多重要的曲艺活动，但可资入志的史料却几近空白。又比如苏北及江苏东部沿海有许多曲种，诸如苏北琴书和徐州琴书、启海弹词和钹子书、常州道情和无锡评曲和溧阳三跳等在源流关系上情形比较复杂，由于缺乏史料，也难以彻底明了。只能根据志书的记实原则，各自述列，进一步的工作有待后人或史料的深入发现。有一些曲种，如苏州滩簧、花鼓、丁丁腔等，是否曲艺一直

存在争论。对此，我们专门组织召开了编纂座谈会及专家研讨会，进行了讨论和甄别，在志书记实的原则下，依照曲艺的本质特征，记录了属于曲艺形式的表演及节目，包括艺人。通过科研科学修志，取得了明显成绩。

在具体的撰稿中，我们依照《中国曲艺志》地方卷的编纂体例，抓了两个"头"：一是框架条目设计，以曲种为头；二是条目释文撰写，以各市编辑机构为头。我们的工作于 1988 年 10 月开始筹备，翌年 1 月起步，历经两年后，收到市县编辑机构提供的条目释文逾三百万字。各市并在此基础上编印了分卷或资料本。又经一年多的省卷编纂和统稿，1992 年 9 月交付《中国曲艺志》总编辑部组织专家初审，1993 年 5 月进行复审，至 1995 年 10 月交付终审并定稿，历七个寒暑。七年来，省卷编辑部在各市编辑同仁的大力支持下，在《中国曲艺志》总编辑部的亲切关怀和指导下，艰苦工作、辛苦备尝。尤其是省卷副主编兼编辑部副主任夏耘同志，其间历时四载羁居南京，孜孜不倦、昼夜笔耕，至后期身患重病、两度手术，仍在扬州家中甚至病榻上办公，全心扑在志书编修上。大家的奉献将与志书共存！

在本志即将付梓之际，我们谨对关心、支持和帮助我们工作的有关领导和同志们表示深深的敬意和由衷的感谢！限于资料及水平，再加编修工程浩繁，述录偏颇和遗珠沧海之处，定所难免。恳请海内外方家赐教、匡正！

《中国曲艺志·江苏卷》编辑部

一九九五年十一月七日

索　引

条目汉笔画索引

说　明

一、本索引供读者按条目标题的汉字笔画寻查条目。

二、本索引按条目标题第一字的笔画数目由少到多排列。第一字笔划相同者，按起笔笔形一、丨、丿、丶、ㄱ为序排列。第一字相同的条目标题，按第二字的笔画数和起笔笔形有顺序排列。余类推。一、丨、丿、丶、ㄱ以外的笔形作如下规定：①㇀（提）作一（横）。如"扌"是一丨一，"氵"是丶一。②㇏（捺）作为丶（点）。如："又"是㇇丶。

三、本索引只包括"志略"、"传记"两大部类条目。"综述"、"图表"和"附录"等部类未作索引。

四　画

五　画

六　画

七　画

八　画

九　画

十　画

十一画

十二画

十三画

十四画

十五画

十六画

十七画

十九画以上

条目汉语拼音索引

说　明

一、本索引按条目首字汉语拼音字母顺序排列。第一字同音时，按该字读音的四声声调顺序排列。同音同调时按笔画多少和笔顺排列。第一字的上述各项完全相同时，则按第二字的音、调、笔画和笔顺排列。余类推。

二、多音字按本志条目所取的字音编排。

D

E

F

H

M

N

P

Q

R

S

T

X

Z

十部文艺集成志书总监制
全国艺术科学规划领导小组办公室

本卷出版人员名单

排版监制 李　松
印刷监制 姜世璧
责任编辑 包澄絜
装帧设计 李吉庆
版式设计 志　文
责任校对 刘学青